SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Fünfter Jahrgang 1903—1904

Herausgegeben

von

Max Seiffert



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

(Sammelbände)



QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR V * PART 1

OCTOBER—DECEMBER 1903

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

Michael Altenburg.

Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik

von

Ludwig Meinecke.

(Wiesbaden.)

Einleitung[1]).

Seit dem Erscheinen von Winterfeld's bedeutendem Werk »Der evangelische Kirchengesang« (1843 und 1845), das, obwohl es in vielen Einzelheiten überholt ist, noch heute für die Forschung auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik unentbehrlich ist, sind eine ganze Reihe hervorragender Arbeiten veröffentlicht worden, welche uns die Meister vergangener Jahrhunderte wieder näher gebracht haben. Die beiden größten protestantischen Meister Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach haben in Philipp Spitta den berufensten Biographen gefunden, ihre Werke, die vollständig in Neuausgabe vorliegen, bilden den kostbaren Besitz einer jeden größeren musikalischen Bibliothek. Leben und Wirken des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein ist von Arthur Prüfer[2]) eingehend behandelt worden, der zugleich eine Neuherausgabe seiner Werke besorgt. Der dritte der drei großen »S«, Samuel Scheidt, hat in Arno Werner einen Biographen gefunden[3]). Von Johannes Eccard und Hans Leo Haßler liegen wenigstens die Hauptwerke in Neuausgabe vor, wenn auch das biographische Material noch höchst lückenhaft ist. Von Michael Altenburg, dem Meister, der uns im Folgenden beschäftigen soll, und der neben Schütz, Schein, Melchior Franck, Michael Praetorius und anderen zu den am meisten geschätzten kirchlichen Tonsetzern seiner Zeit gehörte, hat der durch seine rege Tätigkeit als Herausgeber älterer kirchlicher Chormusik bekannte G. W. Teschner 11 Gesänge veröffentlicht; außerdem finden sich noch einige mehrstimmige Sätze[4]) Altenburg's bei Winterfeld Band II, Schöber-

1) Allen denen, die mich bei meiner Arbeit unterstützten, insbesondere Herrn Professor Dr. Fleischer, Herrn Dr. Wolf und Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann sage ich meinen herzlichsten Dank.

2) Habilitationsschrift, J. H. Schein, Leipzig, 1895.

3) Sammelbände der IMG., 1900, Samuel und Gottfried Scheidt, neue Beiträge zu ihrer Biographie.

4) Ein Verzeichnis derselben findet sich in Eitner's Monatsheften Band XI, 1879 in der biographischen Skizze über Altenburg von Auberlen.

lein »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges« und Kümmerle »Choralbuch für evangelische Kirchenchöre«. Winterfeld, der in seinem »Evangelischen Kirchengesang« (II, Seite 78—87) Altenburg einer längeren Betrachtung würdigt, urteilt nur auf Grund der Kenntnis weniger Werke, seine kritischen Betrachtungen können uns also kein vollständiges Bild von dem Schaffen Altenburg's geben. Ein Beitrag zur Biographie erschien in den von Eitner herausgegebenen Monatsheften für Musikgeschichte[1]) von Ad. Auberlen, der als die von ihm benutzten Quellen folgende 6 Werke anführt:

1) J. C. Olearius, Evangelischer Liederschatz, Andrer Teil, Jena 1705, Seite 140: Dom. Exaudi, Verzage nicht, o Häuflein klein.
2) J. C. Wetzel, Hymnopoeographia, Herrnstadt 1719, 1. Teil, Seite 48 ff.
3) Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Seite 29.
4) J. C. Motschmann, Erfortia literata, Fortsetzung, Erfurt 1737, Seite 650—653. M. Michael Altenburg, Pastor St. Andreä.
5) Gerber, Altes Lexicon, 1790, Seite 34 und
6) Gerber, Neues Lexicon I, Seite 80.

Die späteren Lexika stützen sich auf Gerber, selbst Winterfeld und die Allgemeine Deutsche Biographie. Ein Verzeichnis aller bekannten Werke Altenburg's findet sich in Eitner's Quellen-Lexikon Band I.

Das vorliegende biographische Material über Altenburg konnte von mir in verschiedenen Punkten ergänzt werden, nicht zum geringsten Teil dank der Unterstützung, die ich bei den Herren Pastoren derjenigen Gemeinden fand, in denen Altenburg vor bald 300 Jahren als Prediger wirkte, und dank der Liebenswürdigkeit, mit der Herr Stadtarchivar Dr. Overmann zu Erfurt meine Bitte um Nachforschungen erfüllte.

I. Kapitel.

Michael Altenburg wurde am 27. Mai 1584 zu Alach, einem von Erfurt eine Stunde entfernt gelegenen Dorfe, als Sohn eines wohlhabenden Schmiedes geboren. Olearius, Wetzel und Walther geben Tröchtelborn als Geburtsort an, sind aber von Motschmann berichtigt worden, der zum ersten Male den richtigen Geburtsort Alach angibt. »Im Alter von 6 Jahren brachte ihn sein Vater nach Erfurt und sparte keine Kosten, die zu seiner Unterweisung erfordert wurden«. Schon Michaelis 1598 bezog der junge Altenburg die Erfurter Universität unter dem Rektorat Doctoris Henrici Selge, um sich dem Studium der Theologie zu widmen. In der Matrikel[2]) steht er als »Michael Aldenburgius de

1) XI. Jahrgang, 1879, Nr. 11.

2) Studenten-Verzeichnisse der Erfurter Universität bis 1636 in den Geschichtsquellen der Provinz Sachsen, Halle 1884.

Alich« verzeichnet und zwar in der Klasse derer, »*qui octo grossos solverunt*«[1].)

Schon 1599 unter dem Dekanat M. Simeon Binckepanck's wurde Altenburg Baccalaureus und Anno 1602 unter M. Ant. Mocker Magister. Wir müssen also annehmen, daß er bei der Musik seine Hauptstudia keineswegs versäumt hat, welches Zeugnis ihm auch von Motschmann ausgestellt wird, der noch hinzufügt, daß er ein »guter Theologe« war.

Schon 1600 hatte Altenburg die Stelle eines »Schul-Kollegen« an der Reglerschule zu Erfurt bekleidet, und im Jahre 1601 wurde er als Kantor an die Gemeinde St. Andreä berufen[2]). 1604, also im Alter von 20 Jahren, verheiratete er sich mit »Catharinen, Martin Beyers, Tuchscherers aus Buttstädt Tochter«, aus welcher Ehe 13 Kinder entsprossen[3]). Man muß mit seinen pädagogischen Erfolgen recht zufrieden gewesen sein, da man ihm 1607 das Rektorat der Reglerschule anvertraute[4]). Daneben behielt er aber doch das Kantorat an St. Andreä bei, wie man aus dem Titelblatt seiner ersten gedruckten Komposition, dem »53. Kapitel des Jesaias« aus dem Jahre 1608 ersieht, wo er sich »der Schulen S. Andreae zu Erffurt Cantorem« nennt.

So verhältnismäßig klar wir über Altenburg's wissenschaftliche Entwicklung unterrichtet sind, so fehlen Belege für sein Werden als Musiker vollständig. Die erwähnte aus dem Jahre 1608 stammende Komposition des 24jährigen weist schon ein hervorragendes Können auf, sodaß wir annehmen müssen, ihr Schöpfer habe sich mit dem technischen Werkzeug eines Komponisten von Jugend auf vertraut gemacht. Wem er aber seine musikalische Ausbildung zu verdanken hat, habe ich nicht feststellen können. Der Umstand jedoch, daß Hieronymus Praetorius, der berühmte Hamburger Meister, in den Jahren 1580—1582 Kantor zu Erfurt war, berechtigt zu der Annahme, daß seine Nachfolger immerhin recht tüchtige Musiker gewesen sind, wenn ihre Namen auch nicht auf uns gekommen sind. Einem von diesen Kantoren wird Altenburg wohl seine musikalische Ausbildung zu verdanken haben, und zwar muß er als 17jähriger Jüngling schon über tüchtige Kenntnisse verfügt haben, sonst hätte man ihm wohl kaum im Jahre 1601 das Kantorat an St. Andreä übertragen. Das oben erwähnte Erstlingswerk Altenburg's ist auch dadurch von Interesse, daß ihm ein Bild des Komponisten beige-

1) Je nach der Summa, die der Student bei der Immatrikulation entrichtete, wurde sein Name in eine der folgenden »Klassen« der Matrikel eingetragen:

Erste Klasse: *qui plus solito dederunt.*
Zweite » *qui octo grossos dederunt.*
Dritte » *qui inaequaliter solverunt.*
Vierte » *qui gratis inscripti.*

2) Motschmann, Erfortia literata.

3) Ebenda. 4) Ebenda.

geben ist, das einzige, das wir von ihm besitzen[1]). Es zeigt uns den damals 24jährigen als einen kräftigen Mann mit energischen Zügen, starkem Schnurrbart und Spitzbart, auf ein Notenblatt blickend; umgeben ist das Bild von Orgel, Lauten, Trompeten, Zinken und einer Viole mit 6 Saiten.

1609 kam Altenburg ins Predigt-Amt, da er zum Pastor der beiden Gemeinden Ilversgehofen und Marpach berufen wurde[2]). Über den Aufenthalt in Ilversgehofen kann ich keine näheren Mitteilungen machen, da das dortige Kirchenbuch erst mit dem Jahr 1616 beginnt. Doch findet sich darin ein »*Index et catalogus Pastorum Ilversgehofianorum ab initio repurgatae religionis, quantum memoria et relatione aliorum colligere potui*«[3]), worin es heißt:

»*M. Michael Altenburg Alicensis fere annos II venit Tröchtelbornum anno 1610 Musicae inprimis Studiosus*[4]).«

Wie aus dieser Notiz hervorgeht, hat sich Altenburg besonders der Musik befleißigt, sicherlich auch der Pflege des Figural- und Gemeindegesangs sein Interesse zugewandt und vielleicht auch das eine oder das andere der von Tröchtelborn aus in Druck gegebenen Werke schon hier geschrieben.

Von Ilversgehofen kam Altenburg im Jahre 1610 als Pastor nach Tröchtelborn, einem zu Erfurt gehörigen Dorfe. In allen Werken, die biographisches Material über Altenburg bringen, findet sich zwar das Jahr 1611 als dasjenige, in welchem er die Stellung in Tröchtelborn angetreten habe, verzeichnet. Allein der Notiz aus Ilversgehofen »*venit Tröchtelbornum anno 1610*« dürfen wir mehr Glauben schenken, als den Angaben seiner Biographen, deren erster, Olearius, mit seinem Werk »Evangelischer Liederschatz Andrer Teil« erst ungefähr 100 Jahre später im Jahre 1705 herauskam. Die in Tröchtelborn verbrachten Jahre bis 1621 müssen für Altenburg die glücklichsten seines Lebens gewesen sein, da fast alle seine Werke hier entstanden. Wir müssen geradezu staunen, daß er neben seinen Amtsgeschäften Zeit und Muße fand, die Musik in so ausgedehnter Weise zu pflegen, daß hier nicht weniger als 12 zum Teil recht umfangreiche Werke entstehen konnten[5]).

Wie zu dieser Zeit in Thüringen[6]) allgemein, so mag es auch in

1) Exemplar in der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz.

2) Motschmann, Erfortia literata.

3) und 4) Diese Notiz verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Pastor Goehring zu Ilversgehofen.

5) Es müssen sogar noch mehr gewesen sein, wie man aus den Vorreden ersieht, in denen auf das baldige Erscheinen von Werken hingewiesen wird, die aber nicht auf uns gekommen sind.

6) Siehe Arno Werner, Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen, erschienen als Beiheft IX der IMG.

Tröchtelborn eine Kantorei gegeben haben, deren Mitglieder sich die Aufgabe stellten, den Gottesdienst durch Figural- und Instrumentalmusik zu verschönern. Und für den Gebrauch dieser Kantoreien mag Altenburg in erster Linie seine Werke gesetzt haben, denn für den Gemeindegesang waren sie in ihrer meist motettenhaften Behandlung und mit ihrer in den verschiedenen Stimmen abwechselnd auftauchenden Melodie zu schwierig, im Gegensatz etwa zu Eccard's geistlichen Liedern[1]), die mit ihrer klar in der Oberstimme liegenden Melodie ein Mitsingen der Gemeinde ohne weiteres zuließen.

Welches Ansehen Altenburg bei der Tröchtelborner Gemeinde genossen haben muß, geht unter anderem daraus hervor, daß sein Bild an der Orgel angebracht wurde und nach Gerber[2]) noch im Jahre 1812 dort zu sehen war. Jetzt ist es verschwunden, wie mir Herr Pfarrer Koch zu Tröchtelborn mitteilt, auch können sich die ältesten Leute seiner Gemeinde des Bildes nicht mehr entsinnen, es muß daher bei der großen Reparatur der Kirche im Jahre 1822 zerstört worden sein. Nähere Angaben über Altenburg's Wirken in Tröchtelborn konnte mir Herr Pfarrer Koch nicht machen, da die Kirchenbücher erst von 1648 an vorhanden sind[3]).

Doch hatte er die Freundlichkeit, mir einen Druckabzug eines von ihm veröffentlichten[4]) Dorfberichts aus dem Jahre 1589 zu übersenden[5]), in dem unter anderem die Gehalts-Verhältnisse des Tröchtelborner Pfarrers erwähnt werden. Bei dem Konservativismus der damaligen Zeit darf man annehmen, daß 20 Jahre später, zu Altenburg's Zeit, die Verhältnisse sich nicht wesentlich geändert haben werden. Der Bericht lautet:

»Die Pfarr Kirche zu Tröchtelborn ist genand zu Sanct Bonifacio unndt gehet zu Lehen Vom ..... u.[6]) Hochw. Rahte zu Erffurdt, der itziger besitzer ist Herr Johann Rottstedt unndt hat sie nun in das 17. Jahr bedient. Der Pfarrer hat jährlich ein Zukommen 9 Malter Korn gemangk unndt schön Korn decimation, 2 Hufen Landes hat Er unter seinem pfluge zu gebrauchen, darin gehören zween Acker Wiesen. 8 Schneeberger An gelde und Hühnern zu Erbzinsen; 3 schneebr. von einem alten menschen zu begraben, unndt von einem Jungen so nicht communicirct hat 15 d.«

Von Tröchtelborn aus muß sich der Ruhm unseres Meisters weithin

---

1) Geistliche Lieder auf den Choral mit 5 Stimmen 1597. Neue Ausgabe von Teschner.

2) Neues historisches biographisches Lexikon der Tonkünstler 1812.

3) Auch im Erfurter Stadtarchiv sind die Kirchenakten von Tröchtelborn erst von 1658 an vorhanden, wie mir Herr Stadtarchivar Dr. Overmann mitteilt.

4) Vierteljahrszeitschrift für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung II, 134 ff.

5) Ich sage Herrn Pfarrer Koch für die Liebenswürdigkeit, mit der er mich unterstützt hat, meinen verbindlichsten Dank.

6) Lückenhafte Stelle.

verbreitet haben, denn Motschmann teilt mit[1]), daß aus Deutschland die Liebhaber der Musik ihn kennen zu lernen Gelegenheit suchten, auch der zu solcher Zeit berühmte Musikus in Niedersachsen Michael Praetorius ihm seine Söhne zur Unterweisung hierin anvertraute. Ob nun Praetorius' Söhne in Tröchtelborn den Unterricht Altenburg's genossen oder schon früher in Erfurt oder Ilversgehofen, läßt sich nicht feststellen, vielleicht besuchten sie in Erfurt das Gymnasium und wanderten gelegentlich nach Tröchtelborn heraus (3 Stunden), um sich von Altenburg unterweisen zu lassen. Es ist aber nicht bekannt, daß einer dieser Söhne in der Musik etwas Besonderes geleistet habe, auch die Erfurter Universität haben sie nicht besucht, wie ich aus der Matrikel feststellen konnte. Auf jeden Fall dürfen wir annehmen, daß Praetorius mit Altenburg persönlich bekannt war, da er ihm sonst wohl kaum die Erziehung seiner Söhne anvertraut hätte. Auch spricht der Umstand, daß Altenburg in seinem 1617 erschienenen »Gaudium Christianum« 3 Chöre nebst Instrumenten anwendet, dafür, daß er von dem Bewunderer der Italiener Michael Praetorius die Anregung zu dieser besonders bei den Venetianern gebräuchlichen Satzweise erhalten hat, und zwar zu einer Zeit, als der dritte Teil von Praetorius' »Syntagma« (er handelt von jetziger neuer Art und Italienischer Manier in der Musik) noch nicht im Druck erschienen war, also nur persönliche Anregungen in Betracht kommen konnten. Daß schon im Jahre 1616 Altenburg's Ruf fest begründet war, ergibt sich auch daraus, daß Burckhardt Großmann, Fürstl. Sächs. Amptschösser zu Jena, der in diesem Jahre an 16 hervorragende Komponisten die Bitte richtete, den 116 Psalm[2]) zu komponieren, neben Schütz, Schein, Melchior Franck, Michael Praetorius, Demantius und anderen auch unseren Altenburg der Teilnahme für würdig hielt.

Von Tröchtelborn kam Altenburg im Jahre 1621 als Prediger an die Bonifacius-Gemeinde in Großen-Sömmerda[3]). Die im Erfurter Stadtarchiv befindlichen Akten[4]) von Sömmerda enthalten ein unseren Altenburg betreffendes Aktenstück. Es ist der von Altenburg (er selbst schreibt sich darin Michael Aldenburck) eigenhändig geschriebene und mit seinem Petschaft versiegelte, vom 23. Februar 1622 aus Erfurt datierte Revers für den Rat zu Erfurt, worin er verspricht, nachdem er von der Gemeinde St. Bonifacius zu Sömmerda einstimmig zum Pfarrer erwählt worden sei, den (in dem Schriftstück einzeln aufgeführten) Pflichten seines

1) Erfortia literata.

2) Derselbe erschien 1623 zu Jena unter dem Titel »Angst der Hellen und Friede der Seelen«, Exemplar auf der Berliner Bibliothek.

3) Zur Unterscheidung von dem sächsischen Wenigen-Sömmerda.

4) Signatur: X, c Nr. 7.

neuen Amtes getreulich nachzukommen[1]). Daß Altenburg einstimmig zum Pfarrer gewählt wurde, beweist, daß er auch als Prediger in großem Ansehen gestanden haben muß, doch mögen daneben auch die Musik-Aufführungen zu Tröchtelborn, die sich sicherlich in den Erfurter Landen herumsprachen, die Wahl nicht ungünstig beeinflußt haben. Da der erwähnte Revers vom Februar 1622 datiert ist, so mag Altenburg gegen Ende des Jahres 1621 seine neue Stellung angetreten haben, wie es auch seine Biographen angeben.

Doch sollten solche glücklichen Tage wie zu Tröchtelborn, die neben den Amtspflichten in so weitem Maße die Pflege der Musik zuließen, nicht wiederkommen! Der 30jährige Krieg, dessen Schauplatz in den ersten Jahren Böhmen und die Pfalz gewesen war, kam mit seinen Schrecken auch in die Thüringer Lande. Gleich im ersten Jahre 1622 hatte Sömmerda viel unter den Einquartierungen und Kriegs-Kontributionen zu leiden, »es zogen beständig Kriegsvölker durch diesen Ort und war man selten frei von Einlogierungen«[2]).

Aus dem Jahr 1623 berichtet ein Rats-Protokoll, daß am 22. Januar 1500 Mann unter Herzog Friedrich von Altenburg den Ort verließen, nachdem sie 7 Wochen dort gelegen hatten. Während dieser Zeit wurden über 45 Häuser geplündert[3]). Im Februar schätzte man den Gesamtschaden auf 20500 Taler[4]). Die folgenden Jahre brachten Sömmerda im allgemeinen Ruhe, und Altenburg konnte daher 1624 seinen Sohn Michael auf die Erfurter Universität schicken; er findet sich in der Matrikel[5]) als »Michael Aldenberger Erfordensis« in der dritten Klasse (*minus solito solventes*) verzeichnet, und zwar zahlte er 4 Groschen Einschreibegebühr, während sein Vater 26 Jahre vorher 8 Groschen bezahlt hatte. Da der junge Altenburg als »Erfordensis« bezeichnet ist, so müssen wir sein Geburtsjahr zwischen den Jahren 1604—1608 suchen, zu welcher Zeit sein Vater Kantor an St. Andreä war. Über die Wahl des Studiums und über die ferneren Lebensschicksale des jungen Altenburg ist uns nichts bekannt.

Die Jahre 1627 und 1628 brachten für Sömmerda wieder die Schrecken des Krieges, und das Jahr 1629 forderte ungeheure Opfer. Am 19. April lag der Oberst Altringer mit 5000 Mann in der Stadt, später Coltalto

1) Herr Stadtarchivar Dr. Overmann, dem ich diese Nachricht verdanke, teilte mir gleichzeitig mit, daß weitere Akten über A. nicht vorhanden seien.

2) Hesse, Aus Sömmerdas Vergangenheit, Erfurt 1898. Den Hinweis auf dieses Werk, ebenso die Mitteilung, daß das Kirchenbuch erst mit 1640 beginne, verdanke ich Herrn Pastor Dr. Weiß zu Sömmerda.

3) Hesse, a. a. O., Seite 25. 4) Hesse, a. a. O., Seite 26.

5) Studenten-Verzeichnisse der Erfurter Universität in den Geschichtsquellen der Provinz Sachsen 1884.

und Isolani mit ihren Truppen[1]). Am 15. September 1631 zog Gustav Adolf in Sömmerda ein und weilte drei Tage dort[2]), und in der folgenden Zeit hatte die Stadt außer kaiserlichen Truppen auch noch schwedische zu verpflegen. Die Einquartierungen der folgenden Jahre würden »ganze Bogen füllen«, wollte man sie vollständig aufführen. Im Jahre 1636 wütete die Pest in der Stadt und brachte an 600 Menschen den Tod[3]). Den 2. November dieses Jahres »kam der kaiserliche General Ullfeld mit 4 Regimentern allhier an, logierte mit denselben 2 Nacht im hiesigen Städtlein, nahm das Hauptquartier auf der Pfarr bei Herrn Michael Altenburg ... zur Verpflegung liquidierte der Pfarrer Altenburg 24 Schock 14 Groschen für allerhand Viktualien, so ihm bei der Einquartierung aufgegangen«[4]). Das ist das einzige Mal, daß Altenburg's Name in Verbindung mit den Kriegslasten erwähnt wird. Aber auch sonst wird das Pfarrhaus von Einquartierungen nicht verschont geblieben sein, und der Pfarrer mag in den schweren Zeiten alles Leid mit seiner Gemeinde gemeinsam getragen haben. Daß ihm bei all dem Elend und den Greueln, die er erleben mußte, das Herz nicht auf Musizieren und Komponieren stand, nimmt nicht Wunder, zumal noch schwere Schicksalsschläge in der eigenen Familie hinzukamen. 1637 starb Altenburg's Frau, mit der er 33 Jahre in glücklicher Ehe gelebt hatte. Auch von seinen 13 Kindern waren im Jahre 1640 nur noch drei am Leben[5]). Nach dem Tode seiner Frau schloß Altenburg eine zweite Ehe mit »Marthen, einer Witwe Mart. Quiritii, wie das Leichenprogramm, welches der Rektor Akademiä D. Tob. Lagus gemacht hat, bezeiget«[6]).

»1637 flüchtete Altenburg mit Hinterlassung alles seines Vermögens nach Erfurt und mußte anfangs gar kümmerlich leben, bis er nach Mr. Henr. Starklopf's Absterben Diakonus an der St. Andreä Kirche wurde, und dann 1638 dem verstorbenen Pastori an solcher Kirche M. Sam. Wagnern succedirete, indem er aber bei den vielen und harten ausgestandenen Troublen seine Gesundheit ziemlich zugesetzt hatte, so starb er bald darauf, den 12. Februar Anno 1640[7]).«

Wie so vielen hatte auch ihm der 30jährige Krieg jede Schaffensfreude genommen. Seinem Talent, das besonders in dem vierten Jahrzehnt seines Lebens so schöne Blüten gezeitigt hatte, war es nicht vergönnt gewesen, alle noch in ihm schlummernden Knospen zur vollen Entfaltung zu bringen.

---

1) Hesse, a. a. O., Seite 27 und 28. 2) Ebenda, Seite 29.
3) Hesse, a. a. O., Seite 32.
4) Ebenda, Seite 33.
5) Motschmann, Erfortia literata.
6) Ebenda.
7) Ebenda.

II. Kapitel.

Altenburg's Werke, die nach dem Gebrauch der damaligen Zeit nur in Stimmbüchern gedruckt sind, erschienen alle zwischen den Jahren 1608 und 1623 bei den Erfurter Verlegern (beziehungsweise Druckern), Jacob Singe, Martin Wittel, wohnhaft zum gülden Engel, Philipp Wittel, Johann Röhbock sowie bei Johann Weidner zu Jena. Leider ist der Druck stellenweise ungenau, besonders Pausen fehlen häufig oder sind falsch notiert. Dasselbe gilt auch von den Versetzungszeichen, die im allgemeinen für die betreffende Note beziehungsweise für sofort darauf folgende Wiederholungen gelten. An manchen Stellen war es schwierig festzustellen, ob man geschwärzte oder leere Noten vor sich hat, auch ließ die Textunterlage oft zu wünschen übrig. Unter diesen Umständen war das Zusammenstellen einer Partitur oft sehr zeitraubend. Die Notation ist die in rautenförmigen einfachen Mensuralnoten ohne Taktstriche. Letztere kommen nur vor als Trennung der einzelnen Zeilen in den Note gegen Note gesetzten Chorälen. Im $^3/_2$ Takt wird die Verschiebung des Rhythmus von 𝅝 𝅗𝅥 in 𝅗𝅥 𝅝 durch Schwärzung der betreffenden Noten kenntlich gemacht.

Die von mir benutzten Druckwerke befinden sich zum größten Teil in der königlichen Bibliothek zu Berlin, außerdem in der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz, in der Königl. Bibliothek zu Dresden und in der Stadtbibliothek zu Breslau. Eine Motette »Hochzeitliche musicalische Frewde auss dem Propheten Esaia am 62. Capit. | zu 9 oder 12 Stimmen« [1]) vom 18. Januar 1620 wird in London bewahrt; in dieselbe habe ich keine Einsicht nehmen können, obwohl ein Vergleich der Altenburgischen Komposition mit der von Johann Rudolph Ahle [2]), der kurz nach Altenburg's Tode Cantor an St. Andreae zu Erfurt war, höchst interessant gewesen wäre, und vielleicht wie in andern Fällen Beziehungen zwischen beiden Meistern ergeben hätte.

Außerdem gibt Eitner in seinem Quellen-Lexikon an »3 Stb. 4° o. Sign. von 1619: Tänze zu 5 Stimmen«, doch konnte ich darüber nichts in Erfahrung bringen. Es ist sehr bedauerlich, daß wir von Altenburg kein rein weltliches Werk haben, da wir in vielen seiner Kompositionen [3]) eine ausgesprochene Begabung für das Volkstümliche und Rhythmische finden,

1) Aus dem weiteren Wortlaut des Titels, dessen genaue Kenntnis ich Herrn Barclay Squire vom British Museum verdanke, interessiert die Stelle: »Darein zugleich ein | Choral Stimme beneben 2. Clareten vnd 1. Trom- | bet gerichtet ist | doch also dass die Claret vnd Trombet | (wo mans nicht haben kan) mögen ausgelassen werden«. Das Werk, 8 Stimmbücher in 4°, war »zu Erffurdt bei Johann Röhbock zum grünen Löwen bey S. Görgen« gedruckt.

2) Erster Teil geistlicher Dialoge 1648.

3) Zum Beispiel in den Kirmeßgesängen im zweiten Teil der »Kirchen- und Hausgesänge«. Einige Beispiele folgen später bei der Besprechung des Werkes.

sodaß wir auch auf weltlichem Gebiet ansprechende Leistungen unseres Meisters hätten erwarten dürfen.

Im 16. Jahrhundert bahnte sich bereits der Übergang von den alten Kirchen-Tonarten zur modernen Tonalität an. Untersuchen wir Altenburg's Tonsätze bezüglich ihres Verhältnisses zu den Kirchen-Tonarten, so finden wir das Gefühl für Dur und Moll schon stark ausgeprägt, daneben finden sich auch noch manche Anklänge an die alte Zeit, es dürfte daher, wie schon Winterfeld[1]) bemerkt, vergebliches Bemühen sein, Altenburg's Sätze auf die Kirchen-Tonarten zurückführen zu wollen. Die den Dur-Charakter tragenden Sätze bauen sich nur auf *c* und *g* auf, Tonsätze mit Dur-Charakter auf den Tonstufen *d*, *e*, *f*, *a*, *h* sind nicht vorhanden; die auf *g* stehenden verlieren ihr mixolydisches Gepräge vollkommen dadurch, daß die kleine Septime *f* fast stets in *fis* erhöht ist — von diesen Stücken kann man nur sagen, sie stehen in *G-dur*. Weitaus die meisten von Altenburg's Tonsätzen stehen in Moll (etwa $^3/_4$ von allen), und zwar werden *d-moll* und *a-moll* bevorzugt, diese haben auch teilweise den Dominantschluß, also den altkirchlichen Plagalschluß. Auch die ganz ausgesprochen kirchlichen Charakter tragende phrygische Kadenz kommt häufiger vor, doch fehlen rein phrygische Sätze vollkommen, da die auf der Tonstufe *e* sich aufbauenden durch häufige Modulationen nach *H-dur* ihren phrygischen Charakter verlieren und nur als unser *e-moll* erklärt werden können.

Ist in Bezug auf Tonarten bei Altenburg ein Bruch mit der alten Zeit zu spüren, so zeigt er sich in den rhythmischen Formen als dem 16. Jahrhundert angehörig; häufig wendet er in seinen Melodien den aus der älteren Volksweise stammenden rhythmischen Wechsel an (der auch den meisten kirchlichen Weisen des 16. Jahrhunderts eigentümlich ist) und schaltet da mit Freiheit und Verständnis. Die spätere Zeit, der der rhythmische Wechsel als der kirchlichen Würde nicht geziemend erschien, streifte ihn allgemach ab, wohl nicht zum Vorteil der betreffenden Melodien, die dadurch viel von ihrem Schwung einbüßten.

Wie Haßler, so macht auch Altenburg häufig von einem Wechsel im Takt Gebrauch, um dadurch einen Wechsel im Ausdruck zu erreichen. So tritt zum Beispiel bei den 15 Gesängen im ersten Teil der Kirchen- und Hausgesänge bei 11 ein Wechsel des $^4/_2$ Takts in den $^3/_2$ Takt ein und zwar stets bei Textstellen, die eine froh bewegte Stimmung ausdrücken sollen, zum Beispiel: »laßt uns freuen in dem Herrn« (Nr. 3), »drum laßt uns freuen und fröhlich drinnen sein« (Nr. 7), »Christ der Herr ist erstanden« (Nr. 10), »Halleluja, der Herr ist nah, des sind wir froh, singen in dulci jubilo« (Nr. 11), »Wie prächtig ist dein Herrlichkeit« (Nr. 13) u. s. f. Solche im $^3/_2$ Takt stehende Stellen sind Note gegen

1) Band II, Seite 87.

Note gesetzt (mit gelegentlichen Durchgangsnoten besonders bei Kadenzen) und bilden mit ihren Dreiklang- und Sextakkord-Harmonien einen großen künstlerischen Kontrast zu dem vorausgehenden polyphonen Tongewebe. Man darf überhaupt Altenburg ein enges Anschließen an den Text nachrühmen, seine Kompositionen überraschen an vielen Stellen durch Charakteristik des Ausdrucks. Schon in seinem ersten Werk, der Passions-Motette über das 53. Kapitel des Jesaias aus dem Jahre 1608 finden sich Beispiele hierfür. So pflegt der Komponist bei Textstellen, die sich der Gemeinde fest einprägen sollen wie: »und durch seine Wunden sind wir geheilt« (Teil 5 der erwähnten Motette), »wenn er sein Leben zum Schuldopfer gegeben« (ebenda), »und für die Sünder gebeten«, den Tonsatz Note gegen Note zu gestalten, um dadurch eine tiefere und eindringlichere Wirkung auf den Zuhörer zu erreichen, dessen Aufmerksamkeit durch Figurenwerk von der Wichtigkeit des Wortes leicht hätte abgelenkt werden können. Neben solchen tief erfaßten Stellen finden sich auch rein äußerliche Tonmalereien; Worte wie »gehen«, »eilen«, »fliegen«, »sausen«, »brausen« und andere sind häufig von laufender Achtelbewegung begleitet, um die in diesen Worten liegende Bewegung musikalisch zu illustrieren. Von dieser Manier ist kein Zeitgenosse Altenburg's frei, und es ist interessant zu sehen, daß Heinrich Schütz in seiner Komposition des 116. Psalms[1]) der mit derjenigen Altenburg's im Jahre 1623 in Großmann's »Angst der Hellen« erschien, genau dieselben Worte in fast notengetreuer Weise wie Altenburg tonmalerisch behandelt hat.

Wie bei den meisten Tonsetzern seiner Zeit, so beruht auch Altenburg's Tätigkeit hauptsächlich in der kunstvollen und sinnreichen Ausgestaltung entlehnter Weisen, die in den meisten Fällen als Grundlage und thematischer Stoff motettenartiger Tonsätze dienen. Sie werden derart als cantus firmi verwendet, daß die einzelnen Zeilen des Chorals in imitatorischer und kanonischer Verwebung in den verschiedenen Stimmen erscheinen. Manchen von diesen Sätzen folgt ein »Kontrapunkt«, das heißt ein Note gegen Note gesetzter, für den Gemeindesang bestimmter Choral. Was die dem evangelischen Kirchengesang entlehnten Weisen betrifft, so finden wir solche aus folgenden Gesangbüchern: »Walther 1524, Weiße 1531, Klug 1535, 1543, Schumann 1539, Babst 1545, Selneccer 1587, Dresden 1593, Praetorius »Musae Sioniae« 1605, Gesius 1607. Die Quelle Altenburg's wird wohl das Erfurter Gesangbuch vom Jahre 1617 gewesen sein. Die den aufgezählten Gesangbüchern entlehnten Weisen werden bei der Besprechung der einzelnen Werke unseres Meisters besonders aufgeführt werden.

Neben seiner Wirksamkeit als Setzer älterer Weisen hat Altenburg

---

1) Im XII. Band der Neuausgabe Spitta's.

auch eine rege Tätigkeit als Sänger neuer Melodien entfaltet: Zahn[1]) schreibt ihm die Erfindung von 17 Melodien zu, die in den Gemeindegesang Eingang fanden. Von ihnen haben sich einige bis in unsere Zeit im kirchlichen Gebrauch erhalten[2]).

Als Verfasser der von Altenburg komponierten Texte nennt Zahn Tobias Kiel[3]) und Thomas Hartmann[4]), bei einigen weist er auch die Urheberschaft unseres Altenburg nach, beziehungsweise vermutet sie. Wir haben also in Altenburg, ebenso wie in seinem berühmten Zeitgenossen Schein, einen von der Natur mit den drei Gaben des Setzers, Sängers und Dichters begnadeten Künstler zu sehen. Es würde aber im Rahmen dieser musikgeschichtlichen Arbeit zu weit führen, wenn wir Altenburg's Tätigkeit als Dichter geistlicher Lieder ausführlicher betrachten wollten; nur das sei noch hier erwähnt, daß das Lied »Verzage nicht o Häuflein klein«, das Altenburg zugeschrieben wurde, nicht von ihm herrührt. Das Lied findet sich zuerst in dem von M. Jer. Weber, Prof. theol. zu Leipzig, 1631 herausgegebenen Gesangbuch mit der Überschrift »Herzfreudiges Trostliedlein auf das von der evangelischen Armee in der Schlacht von Leipzig am 17. September 1631 geführte Kriegslosungswort »Gott mit uns« gestellet von M. Joh. A. Pfarrherrn zu großen Sömmern in Düringen.« Das gab Veranlassung, daß Wetzel[5]) und Schamelius[6]) Altenburg für den Verfasser hielten. In Wirklichkeit ist das Lied von dem Feldprediger Gustav Adolfs Jacob Fabricius nach der Leipziger Schlacht verfaßt worden, jedoch dichtete Altenburg zu den 3 Originalstrophen noch weitere hinzu[7]).

Welche Texte Altenburg zugeschrieben werden, ersieht man aus der folgenden Tabelle, welche die 17 Melodien Altenburg's, die in den Gemeindegesang Eingang gefunden haben, enthält. Bei den bekanntesten habe ich, um ein Bild von ihrer Verbreitung zu geben, die Gesangbücher (wenigstens im Auszuge) angeführt, in die sie Aufnahme gefunden haben[8]).

---

1) Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Band V, S. 413.

2) Eine Tabelle dieser 17 Gesänge folgt weiter unten auf Seite 13.

3) Tobias Kiel, geboren 1584 zu Ballstedt bei Gotha, gestorben 1627. Verfasser von geistlichen Schauspielen und Kirchenliedern, die durch Altenburg's Vertonung weite Verbreitung fanden. (Allgemeine deutsche Biographie.)

4) Thomas Hartmann, Archidiakonus zu Eisleben, gab 1604 eine Sammlung geistlicher Lieder heraus unter dem Titel »Christenschild«, die sich großer Beliebtheit erfreuten. (Allgemeine deutsche Biographie und Koch, Geschichte des Kirchenliedes.)

5) Wetzel, Hymnopoeographia oder historischer Liederschatz der berühmtesten Liederdichter. Herrnstadt 1719. I, Seite 48.

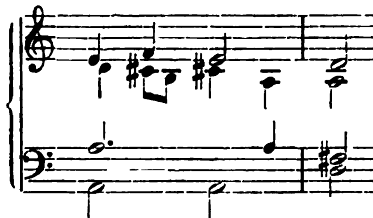
6) Schamelius, Evangelischer Liederkommentarius zum Naumburger Gesangbuch, Leipzig 1737.

7) Ausführliches über das Lied findet sich bei Koch, Geschichte des Kirchenliedes« II, Seite 165—168 und bei Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung.

8) Nach Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.

Nr. bei Zahn	Titel	Herkunft beziehungsweise Verbreitung	Dichter
248	Jesu du Gottes Lämmelein	Kirchen- und Hausgesänge I. Goth. Cantional 1646, Witt 1715, König 1738, Klein 1785, Weimar 1803, Schicht 1819, Natorp 1822, Karow (Dorpat) 1848, Volckmar 1865, Anding 1865, Schöberlein 1868.	?
1958	Aus Jacobs Stamm ein Stern sehr klar	Kirchen- und Hausgesänge I. Goth. Cantional 1646, Stenger 1663, Witt 1715, König 1738, Uettingen 1754, Kittel 1790, Weimar 1803, Fischer 1820, Kümmerle 1887.	?
2653	O Gott Vater, ich glaub an Dich	Kirchen- und Hausgesänge I. Darmstadt 1699, Graupner 1728, Klemann 1730, König 1738, in einer ganzen Reihe von Handschriften, Kittel 1790, Weimar 1803, Schicht 1819, Volckmar 1865, Anding 1865, Richter 1873, Gebhardi 1879.	Thomas Hartmann.
7641	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf	Kirchen- und Hausgesänge I. Goth. Cantional 1646, Cramer 1641, Janus 1663 als Melodie zu dem Lied: »Gottlob der Tag der Angst und Not«. Mit kleinen Varianten bei Witt 1715, Telemann 1730, König 1738, Freylinghausen 1741, Nicolai 1765, Klein 1785, Doles 1785, ... Schicht 1819, Elberfeld 1835, Karow (Dorpat) 1848, Anding 1868, Prov. Sachsen 1885.	Tobias Kiel.
8176	Macht auf das Thor der Grechtigkeit	Kirchen- und Hausgesänge I. Goth. Cantional 1646, Freylinghausen 1704.	Tobias Kiel.
1748	Lob sei Gott in des Himmelsthron	Georg Oesterreicher's Gesangbuch 1623.	
2039	Gläubiges Herze, freue Dich heut Gottes	Georg Oesterreicher's Gesangbuch 1623.	Umbildung eines Textes von Weiße.
1957	O Christenmensch betrachte nun Wie hie Christus der Gottes Sohn	Georg Oesterreicher's Gesangbuch 1623.	?
5278	Wir danken Gott dem Sohne zu diesem neuen Jahr	Georg Oesterreicher's Gesangbuch 1623.	Thomas Hartmann.
2056	Gleichwie sich fein ein Vögelein	Erfurter Gesangbuch 1634.	?
620	Du seist zu Feld oder zu Haus	Gothaer Cantional 1646.	?
2556	Danklied eines Gevatters: »Wohlauf mein Herz, sei guten Muts«	Gothaer Cantional 1646.	Altenburg.
2621	Jesus, du liebstes Herrlein mein	Gothaer Cantional 1646.	Altenburg.
8443	Frolockt und triumphieret	Gothaer Cantional 1646.	Tobias Kiel.
1962	Gleichwie der Hirsch nach frischem Wasser schreit	Erfurter Gesangbuch 1663.	Altenburg.
5481	Gleichwie ein Hirsch begehret ein frische Wasserquell	Erfurter Gesangbuch 1663.	Altenburg.
7008	Je länger je lieber, dies Blümelein	Erfurter Gesangbuch 1663.	Altenburg.

Unter den 98 einzelnen Nummern der Kirchen- und Hausgesänge (Teil 1—4), der »Weihnachts- und Neujahrsgesänge« und der »Cantiones de adventu domini« finden sich 47 (also die Hälfte) fünfstimmige, 5 vierstimmige, 14 sechsstimmige, 1 siebenstimmiges, 27 achtstimmige und 4 neunstimmige. Wie Eccard, so zeigt auch Altenburg eine Vorliebe für den fünfstimmigen Satz, während er den vierstimmigen, den Haßler noch so sehr bevorzugte[1]), nur wenig pflegte, obwohl diese wenigen vierstimmigen Sätze zu den schönsten unseres Altenburg gehören; besonders Nr. 1 der »Weihnachts- und Neujahrslieder« »Wir danken Dir, Herr Jesu Christ«[2]) weist einen harmonisch außerordentlich reichen Satz auf, der sich auch durch die schwungvolle melodische Führung aller 4 Stimmen auszeichnet und einen Vergleich mit den Haßler'schen vierstimmigen Sätzen keineswegs zu scheuen braucht. In diesem Choral wendet Altenburg mehreremale im Dominant-Dreiklange statt der Quinte die kleine Sexte als Wechselnote an,



und erzielt hierdurch eine interessante Färbung, welche wir übrigens vor ihm schon bei Seth Calvisius antreffen, der sie fast bei jeder Kadenz seines vierstimmigen Choralsatzes »Christ ist erstanden« anwendet[3]).

Ein siebenstimmiger Satz findet sich außer dem mit drei Posaunen begleiteten »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« (Vierter Teil der Festgesänge) nur noch einmal und zwar in der Motette »Adams hochzeitliche Freude« aus dem Jahre 1613. Neben den 14 sechsstimmigen Tonsätzen in den oben erwähnten Werken findet der sechsstimmige Satz Anwendung in den Motetten: »das 53. Kap. des Jesaias«, »der 55. Psalm«, »Adams hochzeitliche Freude« (Teil 1 und 2; Teil 3 ist siebenstimmig) und in den Intraden für Geigen, Lauten, nebst einer Choralstimme. Mit Vorliebe läßt der Komponist den sechsstimmigen Vokalsatz dreistimmig be-
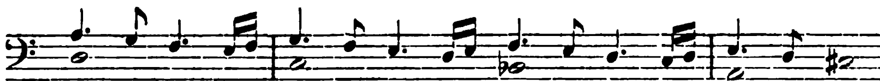
---

1) Zum Beispiel Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt. (67 vierstimmige Sätze enthaltend.) Neuausgabe von Teschner.

2) Siehe Neuausgabe von Teschner Nr. 7.

3) Dieser aus Calvisius, Harmonia cantionum ecclesiasticarum, 1597 stammende Satz findet sich bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen, Nr. 3; auch andere Sätze von Calvisius in der erwähnten Sammlung bringen diesen Akkord, den Melchior Franck, Schütz und Schein ebenfalls gern anwenden.

ginnen, auch pflegt er den drei oberen Stimmen gern die drei unteren gegenüberzustellen; solche Stellen machen dann den Eindruck, als wäre die Komposition für 2 dreistimmige Chöre gesetzt[1]). In seinen doppelchörigen achtstimmigen Sätzen erreicht Altenburg durch wirkungsvolle Kombination beider Chöre und vor allem durch dramatische Behandlung des Textes große Wirkungen. Doppelchöre wie »die Erde ist des Herrn«, »Wer ist derselbige König der Ehren«, »Mir herzlich lieb ist Jesus Christ«, »Ob mich viel Jammer in der Welt«, sämtlich aus den »Cantiones de adventu domini« dürften heute noch eines tiefen und nachhaltigen Eindrucks gewiß sein. Die neunstimmigen Sätze weisen denselben Bau auf, wie die achtstimmigen; die neunte Stimme, der »Generaldiskant« oder »Jungferngesang«, verstärkt entweder die Oberstimme, aber nicht notengetreu sondern frei, oder sie bringt (wie in »Dixit ei Jesus« im vierten Teil der *Festgesänge*) einen einfachen Choral, dessen ruhige, von den Schulkindern gesungene Weise sich plastisch von dem darunter wogenden Tonmeer abhebt. Venetianischer Einfluß zeigt sich in dem 15—18stimmigen »Gaudium Christianum«, worin Altenburg neben drei fünfstimmigen Chören auch drei Trompeten und Pauken anwendet.

Altenburg's Satz ist im allgemeinen korrekt, doch kommen falsche Fortschreitungen, wie verdeckte Oktaven und Quinten gelegentlich vor, auch die Folge von 4 Quinten in den Außenstimmen findet sich einmal in der »Passio tua des 53. Kap. des Jesaias«.



In der kanonischen und imitatorischen Verarbeitung der Choralthemen zeigt sich eine große Beherrschung des Kontrapunkts: Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung des Themas werden verständig und maßvoll angewandt. Die thematische Arbeit und die organische Entwicklung sind fast stets zu loben, der Aufbau der Sätze (besonders bei mehrchörigen) ist wirkungsvoll, gegen den Schluß hin breit ausladend, und unser Interesse wird durch dramatisch belebte Einzelheiten stets rege gehalten.

Die melodische Führung der Stimmen verdient alles Lob; diese sind sangbar und fließend geschrieben, bringen gern volkstümliche Elemente und Rhythmen und überraschen oft durch ihre melodischen Wendungen, wie denn überhaupt Altenburg's Begabung mehr auf melodischem als auf harmonischem Gebiet liegt, wenn auch seine Harmonien stets klar und kraftvoll sind und auch manche interessante Einzelzüge aufweisen. Neben der menschlichen Stimme verwendet Altenburg auch verschiedene Instrumente wie Geigen, Lauten, Zinken, Trompeten, Pauken, Posaunen

1) Beispiele hierfür unter anderem in der Motette »das 53. Kapitel des Jesaias«.

und die Orgel in seinen Kompositionen, um dadurch den Gottesdienst feierlicher und prunkvoller auszugestalten. Seine Instrumentalsätze sind nicht immer bloße Verdoppelungen der Singstimmen, sondern zum Teil schon ganz selbständig geführt, so daß wir auch auf instrumentalem Gebiet Altenburg der fortschrittlich gesinnten Gruppe der Komponisten zu Beginn des 17. Jahrhunderts (also vor allem Männern wie Praetorius, Schütz, Schein u. a.) zuzählen müssen.

III. Kapitel.

Besprechung der einzelnen Werke.

Das 53. Cap. des geistreichen **Propheten Esaiae**, das ist | das bitter Leiden und Sterben | sampt der frölichen und siegreichen Auferstehung unseres Herrn und Heilands Jesu Christi | Auch der herrliche und schöne Passionsspruch des frommen Alt Vaters Bernhardi | Passio tua Domine Jesu Christe, etc. Mit 6 Stimmen componiert und in Druck verfertigt durch M. Michaelem Altenburgium, der Schulen S. Andreae in Erffurdt Cantorem. | Gedruckt zu Erffurdt bei Jacob Singe Anno 1608.

(Exemplar in der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz.)

Das Werk enthält ein Bild Altenburg's nebst einem lateinischen Lobgedicht von Christoph Fabricius. In der Vorrede widmet Altenburg seine Komposition vier Reichsgrafen von Schwarzburg und unterzeichnet sich als M. Michael Altenburck, Musicus. Wenn auch der Text dem alten Testament entlehnet ist, so darf man das Werk, wegen des deutlichen Hinweises auf Christi Leiden und Sterben, doch als Passions-Motette bezeichnen. Auch Christ. Demantius hat im Jahre 1631 dieses 53. Kapitel des Jesaias als Anhang einer Passion beigegeben, wie Kade[1]) mitteilt, der auch einige Takte von Demantius' Satz seiner Besprechung beigibt. Doch genügt dieses wenige nicht, um einen Vergleich mit Altenburg's Komposition ziehen zu können. Auf keinen Fall wird der damals 64jährige Demantius sich die Komposition eines 24jährigen zum Vorbild genommen haben.

Betrachten wir jetzt die in 6 Teile sich gliedernde Komposition Altenburg's. Sie ist der Würde des Textes gemäß einfach gehalten, vermeidet Figuration bis auf einige Tonmalereien und ruht oft rezitierend auf demselben Akkord, macht aber gerade durch die Einfachheit einen tiefen Eindruck auf die Hörer. Als charakteristisch im Ausdruck erwähne ich im dritten Teil die Stelle »wie ein Schaf, das verstummet«; hier bringt
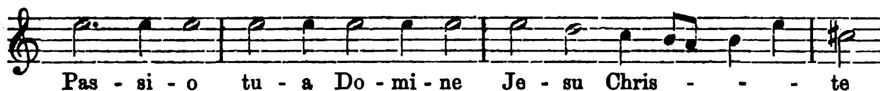
1) Kade, Ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Seite 99.

der Komponist auf das Wort »verstummet« die phrygische Kadenz *d-moll E-dur*, dann eine halbe Pause, wiederholt das »verstummet«, bringt wieder eine halbe Pause und fährt erst dann im Tonsatze fort. Als tonmalerisches Beispiel führe ich die Stelle an: »denn er scheußt auf wie ein Reis«; hier bringen Alt, Tenor II und Baß während dreier Takte imitatorisch aufsteigende Sequenzen, wohl um das »Aufschießen« zu veranschaulichen.

Als sechster Teil folgt dem Werk der Passionsspruch des Alt-Vaters Bernhardi:

Passio tua Domine Jesu Christe
est ultimum refugium.
Passio tua Domine Jesu Christe
est singulare remedium.
Passio tua Domine Jesu Christe
est indeficiens sapientia.

Den Worten entsprechend gliedert sich die Komposition in 3 Teile von je 15 Takten Ausdehnung, auch erhält das Werk noch dadurch etwas organisch Geschlossenes, daß Altenburg das ganze thematische Material der Passionsformel:



entnimmt, wobei sich die Tonwendung auf dem Wort »Christe« als besonders ergiebig zur thematischen Verarbeitung erweist.

Adams hochzeitliche Freude.
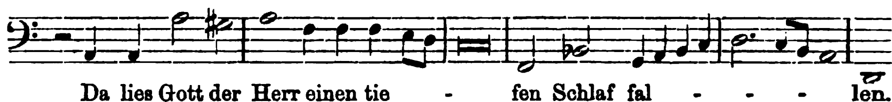
(Zu sonderlichen Hochzeitlichen Ehren und Wohlgefallen | Des Würdigen | Achtbarn und Wohlgelahrten Herrn Johann Rappolds | Pfarrer zu Goltbach | Breutigams | und Der Erbarn und Tugendsamen Frauen Annen | des Erbarn und Wohlgeachten Hans Gläser (seligen) daselbst nachgelassener Witwen | Braut | den 20. Juni Anno 1613 zu Goltbach, Christlich und Ehrlich gehalten.)

Mit 6 Stimmen (Neben dem Symbolum »Fidenti sperata cedunt«, mit 7 Stimmen componiert und dedicieret durch M. Michaelem Altenburgium, Trychtelbornensium Pastorem. | Et pia vita viro sine dulci conjuge mors est.

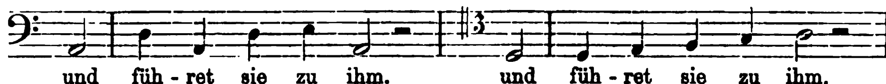
(Exemplar in der Königlichen Bibliothek in Berlin.)

Das Werk erhebt sich weit über den Rahmen einer Gelegenheits-Komposition und gehört in Bezug auf harmonischen Reichtum mit zu den besten Werken des Meisters. Der Satz ist sechsstimmig und wird nur gelegentlich durch kürzere drei- und vierstimmige Zwischensätze
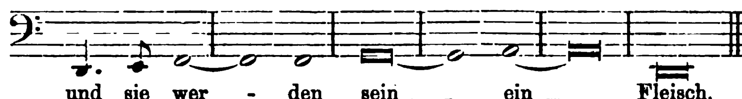
unterbrochen, die Stimmen weisen mehr Figurenwerk auf und sind beweglicher geführt als in der vorher besprochenen Passions-Motette. Auch hier findet sich das Streben nach Charakteristik des Ausdrucks oft unter Zuhilfenahme rein äußerlicher Tonbilder, die in dem Hörer ein Bild des betreffenden Vorgangs wach rufen sollen, zum Beispiel:



Erwähnung verdient auch der Schluß dieses ersten Teils, der sich sequenzartig mit den beiden Motiven:
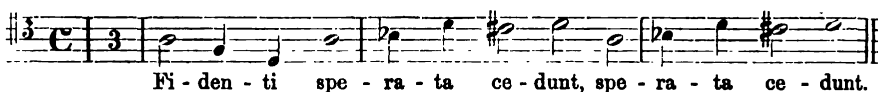


aufbaut, von denen das letztere in allen Stimmen auch in der Umkehrung und Verkleinerung gebracht wird. Gegen Schluß des zweiten Teils bringt der Komponist bei den Worten »und sie werden sein ein Fleisch« den dreizeitigen Takt und gestaltet den Tonsatz Note gegen Note. Nach 9 Takten tritt jedoch wieder der gerade Takt ein, und die Komposition wird zu Ende geführt unter Benutzung des folgenden Baßmotives:



das ein Motiv des ersten Teils ist [1]), und das sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk hinzieht.

Das Symbolum »Fidenti sperata cedunt« ist ein siebenstimmiger motettenhafter Satz, der sich in äußerst kunstvoller Weise über zwei Cantus firmi aufbaut, nämlich dem Choral »Wer hofft in Gott und dem vertraut« [2]) und dem Symbolum:



das die Anmerkung trägt:

»Wann dis gesungn zum neunden mahl so ist der Gsang aus überal.«

1) Siehe oben.
2) Die dorische Weise dieses Chorals stimmt überein mit derjenigen von »Ich bitt o Herr aus Herzensgrund« im Klug'schen Gesangbuch 1535. Der Text »Wer hofft in Gott« bildet die siebente Strophe des Chorals »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«.

... Obgleich der Komponist durch die beiden Cantus firmi gebunden ist, so sorgt er doch für reiche harmonische Abwechslung und erhöht durch dramatische Einzelheiten die Wirkung seines Satzes, z. B. bei den Worten »improba nam mens est, quae dubitare velit«; hier ertönen zu dem rhythmisch belebten fünfstimmigen Satz, der immer und immer wieder sein verdammendes »improba nam mens est« erschallen läßt, die zuversichtlichen Worte des Chorals: »der sich verläßt auf Gottes Trost, er hilft sein' Gläubigen allen«.

Musikalischer Schild und Schirm der Bürger und Einwohner der Stadt Gottes (das ist) der 55. Psalm des Königlichen Propheten Davids mit 6 Stimmen componiret, und artig auff den Text gerichtet durch M. Michaelem Altenburgium Trochterb. Pastorem. Gedruckt zu Erfurt bei Philipp Witteln.

(Exemplar in der Königlichen Bibliothek zu Dresden.)

In der Vorrede des dem Herzog Johann Georg zu Sachsen gewidmeten Werkes, die vom 3. November 1618 datiert ist, klagt Altenburg über diejenigen, die ihn verleumden und lästern:

».... wann ich dann solchen falschen Judasbruder (auch wohl vernommen) ungeacht, daß ich wenig (nur 35 Jahre) erreichet (als habe ich allezeit den 55. Psalm des Königlichen Propheten Davids) mein Schutz und Schirm/ wider dieselben seyn lassen.

Auch denselben/ damit er mir/ und andern christlichen Bürgern der Stadt Gottes/ desto demütiger were/ mit anmutigen Intervallen und Clausulen,/ sonderlich wenn mein Ampt verrichtet und es die Zeit und Gelägenheit hat geben wollen/ Harmonice ornieret und gezieret/ welches denn vielen Christlichen Bürgern so wolgefallen/ daß sie bei mir angehalten/ ihnen solchen Psalm durch den öffentlichen Druck zu communicieren und mitzuteilen/ welchen vielfeltigen Anhalten ich denn gerne statt und raum gegeben/ und also/ wie für Augen/ in öffentlichen Druck außgehen lassen.«

Daß das Werk in seiner kunstvollen Polyphonie ein eingehendes Studium erforderte, sagt der Komponist selbst in einem vorausgeschickten kurzen Gedicht:

»denen ich nicht componieret bin/
die nach der Larven singn obn hin/
Sondern ich will mich unterwerfen denen/
die mich können treffen/
Sollst mich wol zweymal singn lan/
dennoch schwerlich getroffen han/
drumb sing langsam/
triffs/
recht pausier/
Nimm wahr den Text, dann judicir.«

Die in 6 motettenhaft gesetzte Teile zerfallende Komposition gehört mit zu den schwierigsten Werken Altenburg's, gibt aber die jeweilige

Stimmung des Textes in treffender Weise musikalisch wieder. Gleich das Thema des ersten Teils:

usw.

Gott er - hö - re mein Ge - bet, Gott er - hö - re mein Ge - bet

das kanonisch von allen 6 Stimmen gebracht wird, ist gut erfunden, ebenso das charakteristische Baßmotiv auf dem Wort »heule«:

und heu - - - - - - - - - - - - - - - le.

Als harmonisch interessant erwähne ich die Stelle, »wie ich so kläglich zage« mit dem klagenden Tonfall *g fis e* im Alt:

Die letzten Worte dieses ersten Teils: »und Zittern ist auf mich kommen und Grauen ist auf mich gefallen« werden in ausgedehnter Weise tonmalerisch behandelt; auch im zweiten Teil wendet der Komponist bei den Worten »flöge«, »eilen«, »entrinnen« laufende Achtelbewegung zur musikalischen Illustrierung der betreffenden Worte an. Gut getroffen ist in demselben Teil die Stelle: »und Hader in der Stadt«, die durch kanonisch durcheinander laufende Achtel mit verschiedenem Rhythmus in treffender Weise vertont ist; ganz ähnlich ist im zweiten Teil die Stelle: »mach ihre Zungen uneins, Herr« behandelt. Von den vielen interessanten Einzelheiten des Werkes erwähne ich nur noch die Harmonie auf den letzten Silben der Worte: ». . . lebendig in die Hölle fahren«.

Erster Teil. Christlicher, Lieblicher und Andächtiger neuer **Kirchen und Hauß-Gesänge**, so auff alle Festtage und auch sonsten zu jederzeit können gebraucht werden/ Also daß man den Text fein vornehmen und ein jeder Gottseliger Christ mitsingen kann. Mit 5 Stimmen componiert von M. Michael Altenb. pastore Tröchtelbornensi. Mit einer Vorrede Herrn M. Modestine Wedmann Ministerii Erffurtensis Senioris S. S. Theologiae Hebraicae ling. P. P.

Ad Lectorem.

Biß anhero haben sich ihrer etliche unterfangen die Gesänge, welche ich lassen außgehen in meinem Nahmen hin und wieder, alß auf den Dörffen zu offerieren und dedicieren: Darumb ich nicht unterlassen können, dieses hinzuzusetzen, daß sich diejenigen, welche zu solchen Lust und Liebe tragen, können sich zu dem Autore finden, oder sie vom Buchdrucker bekommen.

Gedruckt zu Erffurdt bei Johann Röhbock, zum grünen Löwen/ bey S. Görgen 1620.

(Exemplar in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.)

Altenburg widmet sein Werk den Pfarrern Hugo Mörlin zu Molschleben, Johann Säuberlich zu Pfertingshausen, Melchior Mengewein zu Wechmar, dem Diakon Mathias Julius zu Molschleben, außerdem seinem »inbesonders gutem Freunde und Förderer« Andreas Erhard zu Händschleben und den Ältesten, Schultheißen, Heimbürgern und der ganzen Gemeinde zu Molschleben. Die von M. Modestinus Wedmann, Pfarrer zu Kauffmans Kirchen und Senior des evangelischen Ministerii, dem Werke mitgegebene vom 15. November 1619 datierte »*Commendatio harum Cantionum*« sagt, daß Gott dem Herrn M. Michaeli Altenburgico »*singulare talentum musicum*« verliehen, daß er liebliche Muteten biß anhero gestellet/ dadurch der Gemeine des Herrn ganz nutzbarlich gedient wird. Wie denn sonderlich dieses sind *selectae Cantiones*/ welche allen Musicanten und christlichen Gemeinen sollen bekandt seyn«. Eine zweite Vorrede Altenburg's an »den Liebhaber der evangelischen ewigwährenden Kunst« sagt, daß er »erst auf das vielfälltige Anhalten seiner guten Freunde« sich habe bewegen lassen, diesen ersten Teil der Festgesänge zu publizieren und verheißt ferner das Erscheinen eines 2., 3., 4., 5. und 6. Teils noch vor Ostern. Ein 5. und 6. Teil sind nicht auf uns gekommen, da aber kein Grund zu der Annahme vorliegt, daß diese Teile nicht im Druck erschienen sein sollten, so muß man annehmen, sie seien durch unglücklichen Zufall verloren gegangen. Einen sicheren Beweis für das Erscheinen dieses 5. und 6. Teiles sehe ich auch darin, daß von den 15 Gesängen Altenburg's im Gothaer Kantional 1646 nur 9 aus uns bekannten Werken stammen, die 6 andern aber doch einem Druck entnommen sein müssen, da die An-

nahme, man habe 6 Jahre nach Altenburg's Tode 6 ungedruckte, also unbekannte Lieder in ein für den praktischen Gebrauch in Schulen bestimmtes Gesangbuch aufgenommen, doch zu wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat. Das Werk enthält noch mehrere lateinische Lobgedichte, deren eins (vom Jahre 1616 datiert) von dem Gothaer Konrektor Johann Weitzius herrührt, während in einem zweiten Gedicht von Altenburg als dem »*Orlandus Thuringiae*« die Rede ist. Wenn man auch den Wert solcher Lobgedichte nicht gerade hoch einzuschätzen braucht, so liefern sie doch immerhin den Beweis, daß Altenburg schon damals in hohem Ansehen als Tonsetzer gestanden haben muß.

Betrachten wir nun das Werk selbst. Es enthält 15 fünfstimmige Gesänge und zwar 1 auf das Advent, 4 auf Weihnachten, Neujahr und heilig Dreikönigstag, je 1 auf Maria Verkündigung und Reinigung, 3 auf Ostern und 5, die zu jeder Zeit gesungen werden können. Von bekannten Melodien finden wir hier keine einzige, dagegen eine ganze Anzahl von Weisen, die von Altenburg selbst herrühren. Von den 15 Gesängen tragen 6 einen liedartigen Charakter, es sind dies:

Aus Jakobs Stamm ein Stern sehr klar,
Hie gute Mär ihr Christenleut',
Ach mein herzliebes Jesulein,
Herr Gott nun schleuß den Himmel auf,
Macht auf die Thor der Gerechtigkeit,
Himmlischer Vater lobesam,

die mit Ausnahme des zuletzt genannten Vaterunser-Liedes alle im Gothaer Cantional 1646 Aufnahme fanden. Mit Ausnahme von »Hie gute Mär« und »Herr Gott nun schleuß«, die bei Schöberlein[1]) in Neudruck vorliegen, sind sie von Teschner[2]) neu herausgegeben worden. Es dürfte schwer halten, bei diesen 6 Liedern eine Kirchentonart bestimmen zu wollen[3]), ja es wird durch die Mannigfaltigkeit der Ausweichungen direkt unmöglich gemacht. Vier dieser Melodien (Nr. 1, 2, 5, 6) stehen in *a-moll*, äolisch kann man aber nicht sagen, da sie alle *H-dur*, eine dem äolischen fremde Tonart berühren; Nr. 3 steht in *e-moll*, trägt aber durchaus kein phrygisches Gepräge, da unter den vielen Modulationen mehrere Male der *H-dur* Akkord vorkommt, während man von Nr. 2 nur sagen kann, daß es in unserm *G-dur* steht. Die Harmonien sind vollklingend und kraftvoll. Hohle Zusammenklänge oder Schlüsse ohne Terz, wie sie bei den älteren Tonsetzern so häufig vorkommen, sind vermieden, auch

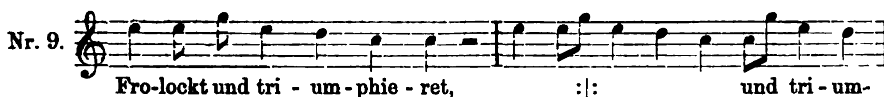
1) Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs.

2) Teschner, Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Lieferung 2: Michael Altenburg.

3) Ich gehe nochmals auf diesen Punkt ein, da meine Angaben an der Hand der Teschner'schen Ausgabe leicht nachgeprüft werden können.
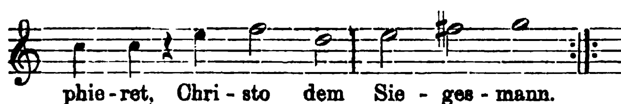
schließen alle Sätze mit großer Terz. Die Harmonien sind besonders bei Kadenzen mit Vorhalten gewürzt, und ein maßvoll angewandtes Figurenwerk trägt zur Belebung des Satzes bei. Die Stimmen sind fließend und sangbar geschrieben, nur der Baß ist an einigen wenigen Stellen etwas sprunghaft geführt, bleibt aber doch stets sangbar und vermeidet planlose, dilettantisch wirkende Springerei, wie sie so manche Sätze von Erhard Bodenschatz aufweisen. Ein großes melodisches Talent spricht aus der Führung der Melodien, denen der rhythmische Wechsel nur zum Vorteil gereicht und an denen besonders das enge Anschließen an das Gedicht zu rühmen ist. Ihre Deutlichkeit wurde aber dadurch beeinträchtigt (und das ist die Ursache, warum sie mit so mancherlei Varianten in den verschiedenen Gesangbüchern auftauchen), daß die zweite Stimme die erste öfter übersteigt und die Gemeinde dann den höheren Ton für die Melodie halten mußte[1]). Die am tiefsten empfundene Melodie ist »Herr Gott nun schleuß den Himmel auf« auf Mariae Reinigung, die in vielen Gesangbüchern Eingang fand[2]). Auch findet sie sich in einem Gesangbuch, das auf der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg aufbewahrt wird und über welches ich, da Seite 1—13 fehlen und es mit Seite 359 unvollendet abschließt, keine genauen Angaben machen kann; nach dem Namen der Tonsetzer Schein, Schütz, Vulpius, Gesius, Franck, Joachim von Burg, Caspar Cramer und anderer Meister zu urteilen, stammt es aus dem 17. Jahrhundert, auf welche Zeit man auch aus der Generalbaß-Bezifferung schließen könnte. Jedenfalls ist es nach 1641 gedruckt worden, da es Gesänge aus Caspar Cramer's Liedersammlung vom Jahre 1641 enthält. Auskunft über die Verbreitung der anderen Melodien erhält man aus der Tabelle auf Seite 13.
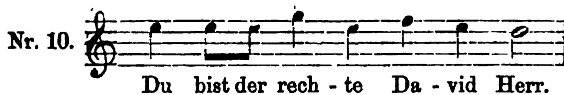
Die übrigen 9 Sätze dieses ersten Teils sind motettenhaft behandelt, und zwar weisen 4 eine Wiederholung des ersten Teils auf, nähern sich also mehr dem Lied. Die Stimmen setzen teils kanonisch ein, teils beginnen alle gleichzeitig. Kontrapunktische Künste und Figurationen werden in reicherem Maße angewandt als bei den vorher besprochenen 6 liedartigen Sätzen, der Ausdruck ist belebt, wozu besonders der Wechsel im Takte beiträgt. Manche Melodiezeilen tragen ein volkstümliches Gepräge, ja erinnern in ihrer Rhythmik an den Tanz, zum Beispiel:



1) Vergleiche zum Beispiel die Varianten der Melodie »Herr Gott nun schleuß den Himmel auf« bei Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang II, Seite 85.

2) Siehe Tabelle Seite 13.





dessen von Altenburg herrührender Text in der Handschrift Liebenstein 1775 mit einer neuen Melodie erscheint[1]).

Interessant ist die Behandlung des Schlusses von »Herr Zebaoth du großer Gott«. Hier singt der erste Diskant die Worte »heilig ist unser Gott« ganz allein, ihm antwortet in der gleichen Weise der zweite Diskant, und erst bei der dritten Wiederholung führen alle fünf Stimmen den Tonsatz zu wirkungsvollem Abschluß:

Heilig ist un-ser Gott. Hei-lig ist un-ser Gott der Her - re Ze - ba-oth.

Das erste mal allein von Diskant 1.
Das zweite mal allein von Diskant 2.

Aber Altenburg ist nicht der erste, der derartige Stellen bringt, schon 16 Jahre vorher läßt Melchior Vulpius die Choräle[2]) »Was fürchst du Feind Herodes sehr« und »Ich stund an einem Morgen« mit einer einzelnen Stimme beginnen, worauf der ganze Chor einfällt. Diese Art der Behandlung ist sicher von großer Wirkung, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Altenburg durch die Vulpius'schen Sätze zu ähnlicher Behandlungsweise angeregt wurde; daß ihm diese Choräle bekannt waren, darf man wohl annehmen, da die Vulpius'sche Sammlung in Jena bei Weidner erschien, demselben, der auch 1617 Altenburg's »Gaudium Christianum« druckte. Außerdem ist es bei der geringen Entfernung von Erfurt und Weimar (hier war Vulpius bis zu seinem Tode 1616 Kantor) nicht ausgeschlossen, daß sich beide Meister persönlich kannten.

Soviel Ansprechendes diese motettenhaften Sätze auch bieten, so verdienen die zuerst besprochenen 6 liedförmigen Sätze doch den Vorzug wegen des klaren Satzes und ihrer leicht faßlichen Melodik. Für die große Beliebtheit zu ihrer Zeit spricht unter anderem auch der Umstand,

---

1) Zahn, a. a. O., V, 25.

2) Vulpius, Kirchengesänge und geistliche Lieder Dr. Luthers, 1604.

daß 5 davon, wie schon erwähnt, Aufnahme im Gothaer Cantional 1646 fanden, während wir von den motettenhaften Sätzen dieses ersten Teils der Festgesänge nur drei dort finden, nämlich: »Frohlockt und triumphieret«, »Du bist der rechte David, Herr« und »Nun laßt uns singen Gott dem Herrn«.

Der ander Teil christlicher ... **Kirchen und Hausgesänge** mit 5, 6 und 8 Stimmen. 1620.

(In der Bibliothek Berlin nur Diskant und Tenor I. Vollständiges Exemplar in der Bibliothek der Marienkirche zu Elbing.)

Das Werk ist dem Licentiaten beider Rechte Johann Heinrich Kolhaus, dem regierenden Bürgermeister Johann Weidmöller und dem Bürger und Handelsmann Johann Baurmann, sämtlich zu Gotha, gewidmet. Es wird eingeleitet durch eine vom 15. März 1620 datierte Vorrede des Pfarrers Modestinus Wedmann (ein wörtlicher Abdruck der Vorrede desselben Verfassers zum ersten Teil der Festgesänge) und ein lateinisches Lobgedicht von dem Pfarrer Bernhard Schilling zu Markwippach, der unsern Altenburg mit Orlandus Lassus vergleicht. Von den 26 Gesängen beziehen sich 1 auf die Fastenzeit, 5 auf Ostern, 3 auf Pfingsten, 1 auf Hochzeiten, 3 auf Kirmessen und 12 können jederzeit gesungen werden. Unter den letzteren befinden sich auch 3 fünfstimmige Messen, beziehungsweise Kyrie, denen das deutsche Gloria »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« folgt. Noch im ganzen 17. Jahrhundert wurde im Hauptgottesdienst eine »missa brevis«, nur aus Kyrie und Gloria bestehend, gesungen, und zwar sang sie im gewöhnlichen Gottesdienst der Chor einstimmig auf die gregorianischen Melodien, während sie an Festtagen figuraliter, das heißt in mehrstimmiger Kunstmusik ausgeführt wurde[1]). Die erste »Misse« Altenburg's, »O Vater barmherziger Gott«, deren Melodie sich nach Zahn[2]) zuerst bei Michel Weiße 1531 findet, übernahm Praetorius in seine »Musae Sioniae« in der textlichen Fassung Spangenberg's. Die zweite »Missa paschalis« »O Herr Gott Vater in Ewigkeit« ist eine verkürzte Umbildung des alten Kyrie paschale (aus dem Babst'schen Gesangbuch 1545), ihre textliche Fassung findet sich nach Zahn zuerst im Dresdener Gesangbuch 1593, von wo sie ins Erfurter Gesangbuch 1617 überging. Auch die dritte Messe »Kyrie Gott Vater in Ewigkeit« findet sich im Erfurter Gesangbuch 1617, woraus sie Altenburg wohl entnommen haben dürfte.

Die Texte der Gesänge, unter denen sich 13 fünfstimmige, 6 sechsstimmige und 7 achtstimmige befinden, sind bis auf den alten Ostergesang »Salve

1) Vergleiche Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700, Seite 41.

2) Die Melodien der evangelischen deutschen Kirchenlieder.

festa dies« deutsch. Von bekannten Weisen finden wir hier die aus dem Klug'schen Gesangbuch 1535 stammenden: »Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ« und das als Gebet vor der Predigt bezeichnete »Ich bitt o Herr aus Herzensgrund«, dessen Melodie von Altenburg auch als cantus firmus seines siebenstimmigen »Symbolums« vom Jahre 1613 benutzt wurde. Aus dem Walther'schen Gesangbuch 1525 treffen wir an: »Christ lag in Todesbanden«; aus dem Schumann'schen Gesangbuch 1539: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«; aus Praetorius »Musae Sioniae«: »Erstanden ist der heilig Christ« und »Wir danken dir Herr Jesu Christ, daß du vom Tod erstanden bist«, dessen Melodie von Gesius (1607) herrührt. Alle sind fünfstimmig gesetzt, außer »Erstanden ist der heilig Christ«, dessen Weise als Cantus firmus eines sechsstimmigen Satzes dient. Zum ersten Male finden wir hier die von Altenburg selbst erfundene Melodie zu dem Hartmann'schen Lied »O Gott Vater, ich glaub an Dich« in kunstvollem achtstimmigem Tonsatz[1]), die im Gothaer Cantional 1646 Aufnahme fand und sich bis in unsere Zeit in den Gesangbüchern erhalten hat[2]).

Um aber auch die Gemeinde zu Wort kommen zu lassen, läßt Altenburg von den Weisen »Christ lag in Todesbanden«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« und »Ich bitt o Herr aus Herzensgrund« die geraden Verse »choraliter« singen. Eine ähnliche Bestimmung finden wir bei Gesius[3]), der den Gebrauch der Kirchenlieder vorschreibt »*alternatim in choro* und *organo*«, also daß ein Knabe mit lieblicher reiner Stimme, einen Vers *in organo* mitsinge, darauf den andern Vers der *chorus musicus*, und also jedermann neben dem *concentu* auch die verständlichen Worte in gebräuchlicher und gewöhnlicher Melodie hören und mitsingen kann .... In dem Choral »Christ lag in Todesbanden«[4]) erleidet die Melodie an mehreren Stellen kleine Veränderungen (zum Beispiel Erhöhung von *c* in *cis*), auch überschreitet der Alt mehrere Male bei Kadenzen den Diskant; doch bleibt die Melodie als solche stets erkennbar, da der den Diskant überschreitende Alt nur als harmonischer, nicht als Melodieton fühlbar wird.

In den Kirmeßgesängen findet sich viel Volkstümliches, zum Beispiel:

Nr. 24.



1) Siehe Winterfeld II, Beispiel 34.
2) Vergleiche Tabelle auf Seite 13.
3) Geistliche deutsche Lieder Dr. M. Luther ... 1601.
4) Siehe Kümmerle »Choralbuch für evangelische Kirchenchöre I, Seite 88.

Nr. 26.

Wach auf du christ-li-che Ge-mein, Zum Tempel Got-tes ei - - le.

Nr. 26.

Heut mit-ein-an-der hal-ten, :|:

kommt her beid' Jung und Al-ten, :|:

Gott laß sein Gü-te wal-ten, Gott laß sein Gü-te wal-ten.

Der dritte Teil. Christlicher | lieblicher und Andächtiger | **newer Kirchen und Hauß Gesänge** | zu jederzeit durchs gantze Jahr wohl zu gebrauchen | also daß man den Text fein vernehmen | und ein jeder gottseliger Christ mitsingen kann | beneben einem Generaldiskant vor die Schulmägdelein[1]). Mit 5 und 8 Stimmen.

Desgleichen:

Zweene neue Intraden 10 voc. zu 2 Choren | da der erste auf Geigen | der ander auff Zincken und Posaunen gerichtet | oder nur auf das Orgelwerk | darinn eine Choral Stimm | wie aus dem Register zu vernehmen | kan gesungen werden. Componiert von M. Mich. Altenburgio, Tröch. Pastore, Gedruckt zu Erffurdt bey Johann Röhbock | in Verlegung Sigismundt Hopffens 1621.

(Exemplar in der Königlichen Bibliothek zu Berlin).

Das Werk ist ohne Vorrede. Unter den 20 Gesängen befindet sich ein vierstimmiger, das mit »Kindergesang« bezeichnete Gebet »Herzlieber Gott, du treuer Hirt«, das die Anmerkung trägt«: diese 6 Vers können auch wohl von 6 Knaben oder 6 Mägdelein gebetet und darauff der 7 vers »heilig heilig« gesungen werden«. Der siebente Vers ist zu 5 Stimmen und einfach Note gegen Note gesetzt. Die ersten Verse liegen in Neudruck bei Teschner[2]) vor. In diesem dritten Teil finden wir ferner noch 8 fünfstimmige, 3 sechsstimmige, 8 achtstimmige Gesänge und außerdem 2 zehnstimmige Intraden, die später bei der Instrumental-Komposition besprochen werden sollen. Von bekannten Melodien treffen wir hier nur »Vater unser im Himmelreich« und »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält« (beide aus dem Schumann'schen Gesangbuch 1539)

1) Im Tenor »Schulknaben«.

2) Teschner, a. a. O., Nr. 9.

in fünfstimmigem, kunstvollem Tonsatz. Für den Gemeindengesang bestimmt waren die Kontrapunkte zu den beiden zuletzt erwähnten Melodien, die aber nicht zu den besten Sätzen Altenburg's gehören, da sie in einzelnen Stimmen Figurenwerk bringen, das in keinem organischen Zusammenhang mit dem Satze steht. Auch ist die Deutlichkeit der Melodie nicht immer gewahrt; so überschreitet in »Vater unser im Himmelreich« die zweite Stimme mehrere Male die erste, und in »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält« wechselt die Melodie zwischen Diskant, Tenor 1, Tenor 2 und Diskant ab. Altenburg hat sich also gegenüber den Bestrebungen eines Lukas Osiander, Raselius, Rogier Michael, Eccard und Anderer, die darauf ausgingen, der Gemeinde das Mitsingen dadurch zu erleichtern, daß sie die Choralmelodie stets in die Oberstimmen legten, nicht absolut zustimmend verhalten. Zwar heißt es auf dem Titelblatt seiner »Kirchen und Hausgesänge«, daß »ein jeder gottselige Christ mitsingen kann«, doch trifft diese Behauptung nur sehr bedingt zu, da die Gemeinde die Melodie bald hörte, bald im Stimmengewirr wieder verlor; bei der motettenhaften Behandlung aber, die bei Altenburg bei weitem überwiegt, war ein Mitsingen der Gemeinde wohl ganz unmöglich.

Im fünfstimmigen kunstvollen Satz finden wir »Mir herzlich lieb ist Jesus Christ« und den »andern Teil«, »Ob mich viel Jammer in der Welt«, die beide zugleich in einer achtstimmigen Bearbeitung in den »Cantiones de adventu Domini« 1620 erschienen. Den Text der achtstimmigen Motette »Zion spricht: der Herr hat mich verlassen«, den Altenburg recht wirkungsvoll vertont hat, hat auch Melchior Franck[1]) sechsstimmig mit Generalbaß als »Konzert« komponiert. Zur Vortonung wenig geeignete Texte haben Altenburg zu achtstimmigen motettenhaften Tonsätzen angeregt, nämlich »Wenn du von Jemand geladen wirst zur Hochzeit, so setze dich nicht oben an« und der »ander Teil«: »Sondern wenn du geladen wirst, so gehe hin und setze dich unten an«.

Vierter Teil der **Festgesänge** | darinnen begrieffen liebliche | Andächtige und christliche Gesänge | die auff Himmelfahrt | Pfingsten | Trinitatis | Kirmeßn | zur Erndte und jeder Zeit können gesungen werden |

componiert durch

M. Michaelem Altenburgium, Tröcht. Pastore. Gedruckt bey Philip Wittel | in Verlegung Johann Birkners | Buchhändlers zu Erffurdt Anno 1621.

(Exemplar in der Stadtbibliothek zu Breslau).

Von den 15 Gesängen dieses vierten Teils sind drei auf Himmelfahrt,

1) Melchior Franck, Rosetulum musicum Nr. 28, Coburg 1627.

3 auf Pfingsten, 4 auf Trinitatis und 5, die auf Kirmessen, zur Ernte und zu jeder Zeit können gesungen werden. Darunter befinden sich 5 fünfstimmige, 1 siebenstimmiger, 6 achtstimmige und 3 neunstimmige; die drei letzten und das siebenstimmige »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« haben einen Generaldiskant und werden von Instrumenten begleitet, die teilweise ganz selbständig geführt sind und nicht bloße Verdoppelungen der Singstimmen darstellen. Liedförmige Sätze finden wir hier gar nicht, alle tragen einen motettenhaften Charakter und zeigen eine große Gewandtheit in der Beherrschung des Kontrapunktes. Die erste Nummer ist ein ziemlich ausgedehnter lateinischer Pfingstgesang zu 9 Stimmen mit Instrumentalbegleitung »Dixit ei Jesu, noli me tangere«. Baß und Tenor des vierstimmigen Instrumentalchors tragen die Anmerkung: »doch sol ein Vocaliste in dieser Stimme mitsingen, damit der Textus wahrgenommen werde«. Auf den Worten Christi »noli me tangere« bringen die beiden Tenöre einen mit »solus cum solo« bezeichneten Kanon in der Oktave, der einige Takte später auch von den beiden Bässen eine Quinte tiefer gebracht wird. Es ist dies die einzige Solostelle in allen Werken Altenburg's (ausgenommen »Herr Zebaoth« im ersten Teil der Kirchen und Hausgesänge); die zweistimmige Behandlung des Solos war in jener Zeit allgemein üblich: läßt doch zum Beispiel auch Heinrich Schütz in seiner »Auferstehung« 1623 Jesus, Maria und Magdalena« und den Jüngling im Grabe zweistimmig singen. Bei den Worten »adscendo ad patrem meum« setzt der Jungferngesang mit dem jonischen Choral »Gen Himmel zu dem Vater mein fahr ich aus diesem Leben [1]« ein, dessen zweiter Vers »Ehr sei Gott Vater alle Zeit« mit dem darunter jubelnden Alleluja die Komposition sehr wirkungsvoll abschließt. Auch Nr. 2 »Hie Schwert des Herrn und Gideon« und Nr. 3 »Viktoria, die Feinde sind zerstört«, haben einen Instrumentalchor, der »mit chorus capellae« bezeichnet ist, doch wird hier keine Instrumentalstimme durch Sänger verstärkt. Der zweite Chor des siebenstimmigen »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« trägt die Anmerkung: »dieser Chor soll etwa von drei Posaunen geblasen werden beneben den Vokalisten«. Die Anregung hierzu empfing Altenburg vielleicht von Praetorius, der in seinem »Musae Sionae« bei zweichörigen Kompositionen vorschlägt, die drei unteren Stimmen von drei Posaunen, oder zwei Posaunen und einer Baßgeige ausführen zu lassen [2].

Ich erwähne noch das sehr kunstvoll gesetzte fünfstimmige »Also hat Gott die Welt geliebet« und das achtstimmige »Komm heilger Geist«,

---

1) Die Melodie ist diejenige von »Es ist gewißlich an der Zeit« aus dem Klugschen Gesangbuch 1535.

2) Siehe Winterfeld, a. a. O., II, Seite 198.

worin bei den Worten »der du durch Mannigkeit der Zungen« gegeneinander und durcheinander laufende Achtelbewegung eintritt, während in wirkungsvollem Gegensatz hierzu die Worte »Die Völker der ganzen Welt versammelt hast in Einigkeit des Glaubens« von Altenburg in treffender Weise Note gegen Note gesetzt sind. Nr. 7 »Nun danket alle Gott« ist ein kunstvoller achtstimmiger Kanon, No. 8, 9 und 10: »O Gott Vater in Ewigkeit« »O Jesu Christ getreuer Gott« und »O heilger Geist du Lehrer gut« sind als »ein Gebet vor und nach der Predigt zu singen« bezeichnet; in Nr. 9 decken sich einige Melodiezeilen mit dem Praetorius'schen Choral »Herr Jesu Christ du höchstes Gut« aus den »Musae Sioniae«. Nr. 13 trägt die Überschrift »evangelische Kirmeß Musik 8 voc.«, obwohl der Text »Und siehe, da war ein Mann genannt Zachäus, ein Oberster der Zöllner« mit einer Kirmeß-Musik nicht das geringste zu tun hat. Der »ander Teil« zeigt bei den Worten Jesu: »Zachäus steig eilend hernieder« eine geradezu dramatische Belebtheit in allen Stimmen.

Von den vier Teilen der Festgesänge zeigt dieser letzte den Meister auf einer bedeutenden Höhe technischen Könnens und treffender Charakterisierungsgabe. Freilich, ein Mitwirken der Gemeinde war hier ausgeschlossen, das mag Altenburg auch selbst eingesehen haben, denn die auf den Titeln der drei ersten Teile stehenden Worte »daß ein jeder gottselige Christ mitsingen kann« fehlen hier. Die Kompositionen erforderten vielmehr einen durchaus geschulten Chor, der damals bei der Pflege der Musik durch die Kantoreien (die im Gottesdienst sowohl vocaliter als auch instrumentaliter mitwirkten) besonders in Thüringen fast in jedem Orte bestand[1]). Altenburg's »Kirchen und Hausgesänge«, seine »Cantiones de adventu domini« und seine »Intraden« erfreuten sich, wie Werner[2]) mitteilt, der besonderen Gunst der Kantoreien, wie die noch vorhandenen alten Notendruckwerke, die »Kataloge« und Gottesdienst-Ordnungen jener Zeit zur Genüge beweisen.
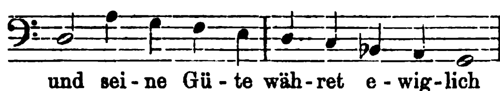
Cantiones de adventu Domini ac Salvatoris nostri Jesu Christi 5. 6 & 8 voc. Composit. à M. Michaele Altenburgio, Tröchtelbornensium Pastore. Erfurti, Typis Philippi Wittelii, Impensis Johannis Birknerii Bibliop. 1620.

(Exemplar in der Stadt-Bibliothek zu Breslau.)

Das Werk enthält 11 Nummern, darunter die auf Geigen gerichtete Intrade »Nun kommt der Heiden Heiland«, die auf dieselbe Art behandelt ist, wie die später noch zu besprechenden Intraden. Von den 10 Vokal-

1) Werner, a. a. O.
2) Werner, a. a. O., S. 58.

kompositionen sind 2 fünfstimmig, 4 sechsstimmig und 4 achtstimmig. »Nun kommt der Heiden Heiland« findet sich hier in dreifacher Bearbeitung: einmal als Cantus firmus der sechsstimmigen Intrade, dann als kunstvoller sechsstimmiger Tonsatz und drittens als »Kontrapunkt«, d. h. Note gegen Note gesetzt mit der Melodie in der Oberstimme für den Gemeindegesang bestimmt, und zwar schreibt der Komponist für Strophe 1 und 5 die kunstvolle Bearbeitung vor, während Strophe 2, 3, 4, 6, 7, 8 choraliter gesungen werden sollen[1]). Ein vortrefflicher sechsstimmiger Satz ist »Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn«, dessen Worte »mein Gott ich will dir danken« von tiefer, inniger Wirkung sind, während der im $^2/_3$ Takt stehende Mittelsatz »Dankt dem Herrn, denn er ist freundlich« die dankbar jubelnde Stimmung aufs beste trifft. Das thematische Material der Schlußtakte ergibt sich aus der folgenden Zeile:



Solch stufenweise abwärtsgehender Baß findet sich öfter bei Altenburg, z. B. auch in dem vierstimmigen Satze »Lob Ehr und Preis zu aller Zeit«[2]).

Das fünfstimmig einfach gesetzte Lied »Der Heiland kommt gezogen« trägt die Überschrift »Einzug des Messias«. Zahn[3]) schreibt den Text Altenburg zu, nennt aber für die in der Handschrift von Kittel 1790 sich findende Melodie keinen Verfasser. Die bei Zahn mitgeteilte Weise ist nun besonders zu Anfang eine notengetreue Wiedergabe des eben zitierten Liedes Altenburg's. Diese Weise hat sich also, wenn auch mit Änderungen, fast 200 Jahre im kirchlichen Gebrauch gehalten; in Gesangbüchern des 19. Jahrhunderts findet sie sich aber nicht mehr. Es folgt hier die erste Strophe des Liedes, deren zweiter Teil zugleich ein typisches Beispiel für die bei Altenburg so häufig vorkommenden im $^3/_2$ Takt stehenden Zwischensätze ist, die sich besonders gern bei Worten wie Hosianna, Halleluja und anderen finden, und deren Harmonie fast nur aus Dreiklängen besteht.
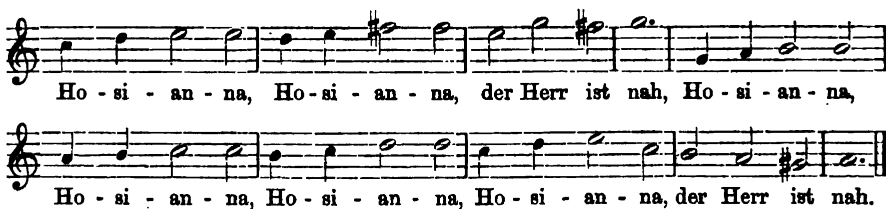
Der Heiland kömmt ge-zo-gen, will heut ziehn zu mir ein, was hat ihn wohl be-

wo - - - - - - gen, das gro-ße E-lend mein Ho-si-an-na,

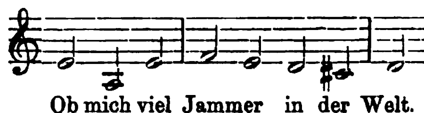
1) Vergleiche die Vorschrift des Gesius auf S. 26.

2) Teschner, Nr. 8.

3) Die Melodien des evangelischen deutschen Kirchenliedes V, 8568.



Das sechsstimmige, liedförmige »Zion du traute Ehrenkron«, das auch in Neuausgabe in der schon öfter erwähnten Teschner'schen Sammlung [1]) vorliegt, bietet in keiner Beziehung etwas Bedeutendes, dagegen sind die achtstimmigen Doppelchöre schon im allgemeinen Kapitel [2]) als großzügig schwungvolle Sätze erwähnt, von denen besonders »Die Erde ist des Herrn und was darinnen ist« mit dem im Laufe des Satzes viermal sich wiederholenden, mächtig wirkenden Orgelpunkt auf *f* bei den Worten »Machet die Tore weit« noch heute seiner Wirkung sicher wäre. Das achtstimmige »Ob mich viel Jammer in der Welt«, dessen Anfang:



große Ähnlichkeit mit der Melodie von »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« aufweist, ist ein stimmungsvoller Satz in äußerst kunstvoller Polyphonie. Auch eine Motette mit lateinischem Text »Jerusalem gaude gaudio magno« liegt hier im fünfstimmigen Satz vor; sie ist nach Liliencron [3]) eine altkirchliche Antiphone vom dritten Advent, aber schon bei Bodenschatz dem ersten Advent zuerteilt.

Musikalische Weynacht- und Newjahrs-Zierde. Das ist Christliche/ Liebliche/ Andächtige Weynacht- und Newjahrs Gesänge/ zu 4, 5, 6, 8 und 9 Stimmen/ also gesetzt/ daß man den Textum fein deutlich vernehmen/ und ein jeder Gottseliger Christ mit singen kann. Componiert durch M. Michaelen Altenburgium. Tröchterbornens. Pastorem. Gedruckt bey Philip Wittel/ In Verlegung Johann Birckners/ Buchhändlers in Erffurdt/ Anno 1621.

(Exemplar auf der Stadt-Bibliothek zu Breslau).

Das Werk enthält eine kurze sich auf den Generaldiskant oder Jungferngesang beziehende Notiz, die hier im Wortlaut Platz finden soll, da sie uns mancherlei Aufschlüsse über diese bei Altenburg eine so große Rolle spielende Diskantstimme gibt:

1) Nr. 5. 2) Seite 15.

3) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700, Seite 163.

Diesen *Cantum generalem* anlangende/ kan der Günstig Cantor, etwa mitten in die Kirche stellen/ und vor ein 12 oder mehr Knaben/ (darnach die Kirche groß ist) mit einsingen lassen/ damit, wenn der *Chorus Instrumentalis* mit gegeiget wird/ die andern anwesenden und zuhörenden Christen/ einen *Textum* vernehmen und denselben entweder mitsingen/ oder doch bey sich mit Andacht nachsprechen mögen.

Es soll auch zu dieser Stimm der günstige Cantor die allerkleinsten Kinder/ wenn sie auch gleich noch nicht lesen können/ nur daß sie feine liebliche Stimmen haben/ darzu gebrauchen/ denn solches können sie durch tägliche Uebung auswendig lernen. In den Kirchen kan man einen Knaben der singen kan/ dazustellen/ welcher die Mensur übviert/ so werden dann sie darüber kühne/ und lernen/ wenn *artificio demonstratio* dazu kömpt/ desto ehe singen. Laß auch die Knaben fein in einem runden Zirkel stehen/ so ist es desto zierlicher.«

In der Tat mag es bei einiger Ausdauer nicht allzu schwer gewesen sein, auch kleinen Kindern den Generaldiskant beizubringen, zumal eine straffe rhythmische Gliederung und leicht faßliche volkstümliche Melodie das Auswendigbehalten wesentlich erleichterten, wie man aus den folgenden Beispielen ersieht:

Nr. 8.

Ein Wun - der groß, Mari - enschoß, trägt Gottes Sohn den Gna - - - - - - den-thron
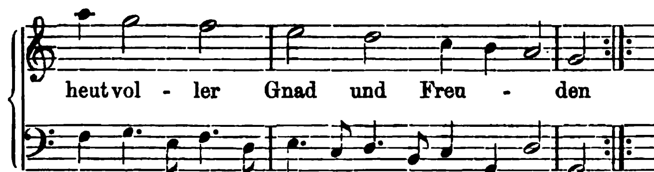
Nr. 12.

Sie - - - - - - - - - - - - he, Sie - - - - - - - - - - he

Wir finden hier 4 vierstimmige Sätze (außer diesen 4 hat Altenburg nur noch einen vierstimmigen Satz geschrieben, nämlich »Herzlieber Gott, du treuer Hirt« im dritten Teil der Festgesänge), 4 fünfstimmige, 1 sechsstimmigen, 2 achtstimmige und 2 neunstimmige Sätze; die beiden letzten haben außer dem Generaldiskant auch »einen Chorum instrumentalem auf Geigen gerichtet«, der aber kein rein instrumentales Gepräge zeigt, da er auch von den Gesangstimmen mitgesungen wird. Von bekannten Melodien treffen wir an: »Dank sagen wir alle« in fünfstimmigem, kunstvollem Tonsatz in Verbindung mit dem Choral »Gelobet seist du Jesu Christ« mit der Melodie in der Oberstimme, zu der die vier anderen Stimmen in kunstvoll belebter Polyphonie hinzutreten. Die ganze Be-

handlungsweise dieses Chorals, besonders die bei aller Belebtheit doch feste und charakteristische Führung des Basses, erinnert lebhaft an die Bach'sche Behandlung desselben Chorals im dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums. Der lateinisch deutsche Mischgesang »In dulci jubilo, nun singet und seid froh« tritt hier auf in Verbindung mit dem sechstimmigen Weihnachtslied »Ein wundervolles Kindelein zu Bethlehem im Krippelein«.

Im achtstimmigen Satze finden wir »Puer natus in Bethlehem«, dessen ungeraden Strophen lateinisch und dessen gerade deutsch gesungen werden. Je drei Strophen (z. B. 1. 7. 13, 2. 8. 14 usw.) läßt Altenburg nach demselben Satz singen, sodaß sich für die 18 Strophen 6 verschiedene Behandlungsweisen desselben Cantus firmus ergeben, die der Gestaltungskraft ihres Schöpfers das beste Zeugnis ausstellen. Die Melodie liegt zumeist im Diskant, nur bei Stellen, die vom zweiten Chor allein gesungen werden, tritt sie im Tenor auf; für einen wirkungsvollen Schluß sorgt Altenburg dadurch, daß er die Strophen 6, 12 und 18 von beiden Chören zusammensingen läßt. Von den vierstimmigen Sätzen liegen »Wir danken dir Herr Jesu Christ«, »Lob Ehr und Preis zu aller Zeit« und »Herr Christ, laß leuchten uns dein Stern«[1]) bei Teschner im Neudruck vor, von welchen besonders der zuerst genannte Satz wegen seines harmonischen Reichtums Erwähnung verdient. Das mit einem Generaldiskant versehene fünfstimmige »Wie schön geht auf der Morgenstern heut voller Gnad und Freuden«, dessen Melodie eine Umbildung derjenigen Nicolai's von 1599 »Wie schön leucht uns der Morgenstern« ist, bringt kurz vor der Wiederholung des ersten Teils folgende Oktaven-Fortschreitungen:



Da Altenburg fünf solcher Fortschreitungen bringt, kann man nur annehmen, daß der Baß die Melodie des Generaldiskants 2 Oktaven tiefer verstärken soll, obwohl dadurch auffallend schlecht klingende Parallelen entstehen, die, wenn sie zwischen Oberstimme und Tenor stattfänden, sich lange nicht so unangenehm fühlbar machten, als in den Außenstimmen.

Das für Doppelchor gesetzte »Springt, klingt und singt, breit aus die Mär, sie ist eurs Herzens Freude« trägt die Überschrift »Echo« und ist eine recht harmlose Spielerei, die im Vergleich zu dem kunstvollen Echo-

1) Jedoch von *d-moll* nach *e-moll* erhöht, um für den Alt eine bessere Lage zu gewinnen.

Lied[1]) von Orlandus Lassus direkt simpel wirkt. In der 2., 3. und 4. Strophe bringt Altenburg diese Spielerei nicht mehr; vielleicht sagte er sich, mit diesem einmaligen Echo sei es genug, vielleicht auch fielen ihm auf die Worte »gepreist« und »aufschleußt« keine passenden »Echoworte« ein. Das neunstimmige »Auf, du Christenschar sei fröhlich« hat außer dem Generaldiskant einen auf Geigen gerichteten Instrumentalchor, der die Anmerkung trägt:

»dieser Chor, wo man es haben kann/ soll gegeiget werden/ wil man den Text ja lassen mitsingen/ sollen die Vocalisten fein *submisse* singen/ damit man die Geigen sowol als den *Cantum generalem* hören kan. Wo aber ein Orgelwerk ist/ und keine Geigen vorhanden/ so sol dieser Chor geschlagen werden/ und dann neben dem *Cantu generali* der Baß nur mitgesungen werden.

Ferner heißt es in einer Anmerkung der Baßstimme des Instrumentalchores:

dieser Chor soll gegeiget werden/ kann man die Adjuvanten haben/ mag man den Text mitsingen lassen/ jedoch *submisse.*«

Das in *G-dur* stehende Stück macht mit seiner rhythmisch belebten Melodik und dem sich in Oktavensprüngen bewegenden Baßmotiv



einen ungemein frischen und belebten Eindruck.

Angst der Hellen/ unnd/ Friede der Seelen/ das ist/ der 116. Psalm Davids, durch etzliche vornehme Musicos im Chur und Fürstenthumb Sachsen sehr künstlich und ahnmutig uff den Text gerichtet, mit 5, 4, 3 Stimmen componiert, von ihnen durch freundlich schriftliches Suchen und Bitten impretiret, colligirt und zuvörderst zu Gottes lob Ehr und preiss, denen Authoribus aber selber zu großen Dank, unsterblichen Ruhm und erweckung mehr derogleichen nützlicher und heiliger Kirchenarbeit publicirt und auss bestendiger Ehr und Lieb zur Musik zum Druck verlegt durch Burkhard Grossmann Fürstlichen Sächsischen Amptschösser zu Jehna und Burgau/ gedruckt zu Jehna bei Johann Weidner Anno 1623.
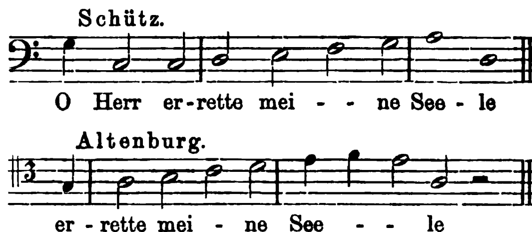
(Exemplar auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin).

Aus der sehr langen Vorrede erfahren wir unter anderem, daß Großmann nach einer wunderlichen Errettung im Jahre 1616 recht nach dem 116. Psalm das Gelübde tat, diesen Psalm von hervorragenden Meistern komponieren und auf eigene Kosten drucken zu lassen. Unter den 16 Ton-

1) Aus *Canzone Moresche e Villanelle,* Paris 1581.

setzern, die Großmann's Bitte nachkamen, ist neben Schein, Schütz, Melchior Frank, Rogier Michael, Demantius, Michael Praetorius und kleinern Meistern auch unser Altenburg vertreten. Von allen diesen 16 Tonsätzen liegt nur derjenige von Heinrich Schütz im Neudruck vor[1]) und konnte daher in erster Linie zu einem Vergleich herangezogen werden. Beide Werke weisen viele gemeinsame Züge auf, ja stimmen in der Behandlung von Einzelheiten in überraschender Weise überein; der Stil ist in beiden dramatisch bewegt, bei Schütz allerdings einfacher und klarer als bei Altenburg, der mehr Figurenwerk bringt. Dagegen verzichtet Schütz durchweg auf einen Wechsel im Takt, seine Komposition steht ganz im Vierhalbe-Takt, während Altenburg mehrere Male den Dreihalbe-Takt anwendet, nicht zum Schaden seiner Komposition, die dadurch um ein Ausdrucksmittel reicher wird. Auch in bezug auf Stimmen-Kombination zeigt Altenburg mehr Abwechselung, er behandelt den 1., 3., 5. und 7. Teil des Psalms fünfstimmig, den 2. vierstimmig und den 4. und 6. Teil dreistimmig, während Schütz den ganzen Psalm fünfstimmig gesetzt hat.

In anderen Punkten zeigte sich eine große Ähnlichkeit zwischen beiden Meistern, so in bezug auf Tonmalereien. Tonmalerische Achtelbewegung tritt zum Beispiel bei beiden fast in notengetreuer Weise ein bei den Stellen: »Stricke des Todes«, »Bewahre meinen Fuß vom Gleiten«, »Du hast meine Bande zerrissen« und anderen. Neben solchen mehr äußerlichen Ähnlichkeiten finden wir auch tief erfaßte Stellen, die in der Behandlungsweise übereinstimmen. So das dramatisch bewegte »O Herr errette meine Seele«: beide Meister bringen hier eine aufsteigende Baßfigur, die sich sequenzartig auf verschiedenen Tonstufen wiederholt,



während die 14 andern Komponisten diese Stelle ganz anders und man muß sagen weniger treffend im Ausdruck behandelt haben.

Gerade aus dieser Komposition ersieht man, wie innerlich nahe Altenburg dem größten Meister seiner Zeit Heinrich Schütz gestanden hat; wenn er ihn auch besonders in bezug auf Harmonie-Reichtum nicht ganz erreicht, so lag das wohl weniger an geringerem musikalischen Talent als an der Ausbildung. Schütz, der in dem Landgrafen Moritz von Hessen einen Beschützer gefunden hatte, auf dessen Kosten er in Italien bei

1) Band XII der Spitta'schen Ausgabe.

Gabrieli studieren konnte, der seine ganze Zeit der Kunst widmete und dem in Dresden eine künstlerisch hochstehende Kapelle zur Verfügung stand, mußte es natürlich weiter bringen, als der einfache Landpfarrer, der wohl nie aus den Grenzen Thüringens herausgekommen war, der nicht den Unterricht eines großen Meisters genossen hatte, und der trotzdem neben seinem Beruf noch die Zeit fand, die Kunst in so ausgedehntem Maße zu pflegen, dessen Arbeitskraft aber durch die Schrecken des 30jährigen Krieges ganz gebrochen wurde.

Erster Teil **newer lieblicher und zierlicher Intraden,** mit 6 Stimmen. Welche zuförderst auf Geigen, Lauten Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind/ darin auch zugleich eine Choral Stimm auss dem Gesangbuch dess Herrn Dr. Mart. Luther gantz zierlich deutlich und vernehmlich von Jedermann kan mitgesungen werden/ oder als daß wenn fünf Personen geigen/ unter denselben einer/ bevorrauss der Bassist die Choralstimm mitsingen kan. Componiert durch ...... Gedruckt zu Erfurdt/ bey und in Verlegung Johann Röhbock im Jahr 1620.

(Exemplar Kgl. Bibliothek zu Berlin)

In der Vorrede des vier angesehenen Erfurter Bürgern gewidmeten Werkes sagt Altenburg unter anderem:
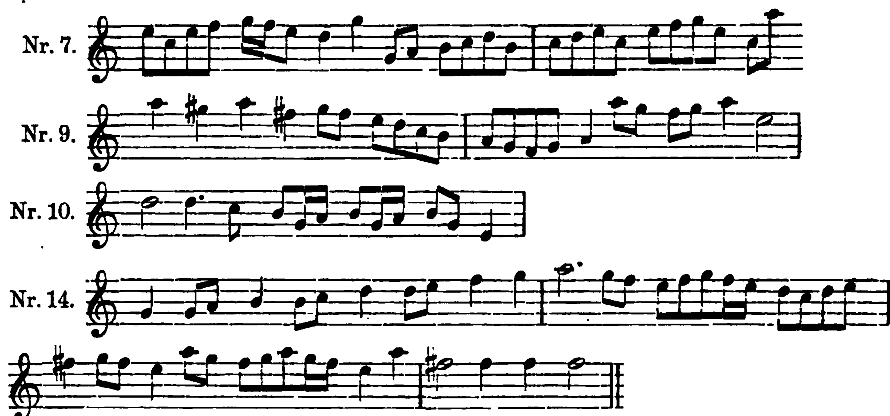
»daß aber die liebe Musik sehr hoch gestiegen bezeugt nicht allein die Betrachtung der Fürtrefflichen und herrlichen *Compositionum*, sondern auch der Oerter, da die Musik in Schwang gehet. Denn von Chur und Fürstlichen Musiken/ will ich jetzunder nicht sagen/ denn dieselben von tag zu tage/ immer ja höher steigen/ wie solches die herrliche *Opera* .... Praetori, Schützen/ und anderer mehr genugsam bezeugen/ daß einer wohl nochmals sagen möchte/ ob auch an solchen Oertern die liebe Musik höher kommen könnte[1]) .... ist doch bald kein Dörflein/ bevorrauß in Thüringen darinnen *Musica* beydes *Vocalis* und *Instrumentalis* ..... den Oertern nach/ sollte floriren und wohlbestellet sein. Hat man ja kein Orgelwerk/ so ist doch die *Vocalis Musica* zum wenigsten mit 5 oder 6 Geigen orniert und geziert, welches man vorzeiten kaum in den Stätten hat haben könnnen. Demnach weil man nicht an allen Orten kan Orgeln haben/ sondern gleichsam an statt derselben Geigen gebraucht werden/ als ist von vielen ...... Liebhabern der Musik bey mir angehalten worden/ daß ich doch etzliche Kirchen-Intraden setzen wollte, zu welchen ein Chorgesang des Herrn Dr. Luth. gerichtet/ die man auf Geigen/ anstatt der Orgel/ zwischen einem jeglichen Gesang/ bevorrauß wann Figural gesungen würde/ brauchen köndte/ damit unter deß der Schulmeister oder Cantor eine andere Cantion auff suchen/ und desto bequemer dieselbe anstimmen und anfahen köndte. Aber

1) Mit ganz ähnlichen Worten preist Schein in der Vorrede zu seinem *Banchetto Musicale* 1617 die Musik. Siehe Arth. Prüfer, J. H. Schein (Habilitationsschrift), Leipzig 1895, Seite 42.

gleichwohl unter deß/ wie man den Intraden geigte nicht allein der *sonus harmonicus* sondern auch *Textus* gehört würde/ welcher denn etwa von gemeinen Volke und ganzen Christenheit mit eingesungen werde.

Diesem Begehren habe ich wollen ein Genüge thun und etzliche Kirchen-Intraden (wenn ich Gelegenheit und Zeit dazu gehabt) componiert ...... und auf vielfellige Anhalten den ersten Teil desselben publiciert, wird die Annehmlichkeit derselben gespürt, sollen in Kürze die andern Teile — auch erfolgen. 1)

Diese sechsstimmigen Sätze schreiten wie die damaligen Instrumentalsätze ziemlich steif und majestätisch einher, doch sieht man aus so manchen Einzelheiten, daß man Instrumentalmusik, keine Vokalmusik vor sich hat. Hierauf weist zum Beispiel die melodische Folge von 2 Quarten in einer Stimme und sprungweise Führung des Basses, der auch häufig Achtelbewegung bringt, die sich in Altenburg's Vokalkompositionen nur ganz selten findet. Von den Stellen, deren instrumentales Gepräge man auf den ersten Blick erkennt, gebe ich hier einige Beispiele:



Von den 16 Intraden weisen 15 dreiteilige Form auf (nur Nr. 14 ist zweiteilig), und zwar wird jeder der drei Teile wiederholt, die Singstimme setzt nach 1 bis 3 Instrumentaltakten mit dem Choral ein und pausiert auch gelegentlich in weiterem Verlaufe des Satzes einige Takte. Gemeinsam ist allen Sätzen die viermalige (im dreiteiligen Takt die dreimalige) Wiederholung des Dreiklangs bei jeder Reprise, die kirchlich feierlich wirkt. Die zweite Intrade, »Nun lob meine Seele den Herrn« trägt die Überschrift »musikalische Fröhlichkeit«, verdient diesen Titel aber nur in wenigen rhythmisch belebten Takten. Die letzte Intrade, deren Melodie eine Umbildung (in den Dreihalbe Takt) der Intrade »List und Neid« ist, benutzt Altenburg dazu, seinen Gegnern einen kleinen Hieb zu versetzen mit folgendem kleinen Gedichte:

1) Die anderen Teile sind nicht erschienen, beziehungsweise verloren gegangen.

Zum Verdruß, der Beschluß
Sei denjenigen gsungen,
Die mich oft unverhofft
Tragen auf den Zungen
Und fröhlich angeben mich,
Mein Glück zu treiben hinter sich.
Ich wills noch wohl erhalten
Wider aller Neider Stich.

Betrachten wir im Anschluß hieran die beiden zehnstimmigen Intraden aus dem dritten Teil der Kirchen- und Haus-Gesänge[1]). Der obere fünfstimmige Chor ist auf »Geigen, Lauten und Instrument« gerichtet, der untere vierstimmige »auf ein gedackt Orgelwerk« oder »auf Zinken und Posaunen«.

Diese beiden Sätze tragen noch ausgeprägteren instrumentalen Charakter als die vorher besprochenen Intraden, denen sie im Bau genau entsprechen. Gemäß der leichten Beweglichkeit der Geigen weist der erste Teil viel Figuration auf, während der zweite ruhiger einherschreitet, wie es ja auch mehr dem Charakter der Zinken und Posaunen entspricht. Die erste Intrade trägt die Überschrift »Intrade 10 vocum« »Gleich wie sich fein ein Vögelein«. Eine zehnte Stimme, die den Generaldiskant zu singen hatte, ist jedoch nicht vorhanden. Der Choral »Gleich wie sich fein ein Vögelein« findet sich nun nach Zahn[2]) zuerst in den geistlichen Liedern Erfurt 1634; da seine Melodie aber als zehnte Stimme zur vorliegenden Intrade paßt, so muß die Weise schon im Jahre 1620 vorhanden und auch bekannt gewesen sein, so daß Altenburg es nicht für nötig hielt, sie, ebenso wie das allgemein bekannte »Ein feste Burg« (Melodie der zweiten Intrade), drucken zu lassen. Den Text, der eine Fortsetzung von Martin Rutilius' Bußlied »Ach Gott und Herr« aus dem Jahre 1604 ist, hat auch Melchior Frank[3]) fünfstimmig gesetzt, jedoch ist seine Melodie steif (obwohl er sonst ein Meister der Melodik ist), während man aus der dorischen Melodie Altenburg's[4]), die sich im Umfang von d_1 bis f_2 bewegt, ein wirklich bedeutendes Talent für melodische Linie erkennt.

Auch J. R. Ahle, der spätere Kantor an St. Andreä zu Erfurt, bringt in seinen Dialogen[5]) einen Satz »Gleichwie sich fein ein Vögelein« für 2 Diskante und basso continuo, dessen thematisches Material aus den einzelnen Zeilen der Altenburg'schen Weise entnommen ist; wir werden aber aus der Besprechung des nächsten und letzten Werkes sehen, daß Ahle unserm Altenburg noch andere Anregungen zu verdanken hat. Über

1) Siehe Seite 27. 2) Zahn II, 2056.
3) Geistl. mus. Lustgarten I, 1616. 4) Zahn II, 2056.
5) Erster Teil geistlicher Dialogen 1648.

die zweite Intrade »Ein feste Burg«, die dieselben Züge aufweist wie die erste, erübrigt sich eine genaue Besprechung.

Gaudium Christianum. Das ist Christliche/ Musikalische Frewde. Begreiffend

1) das Lutherische Jubelgeschrey/ 5 voc.
2) Die Prophezeiung von Luthero/ Apocalipsis am 14. Mit 12 oder 16 Stimmen.
3) Das Lutherische Schloß/ oder Feste Burgk/ mit 5, 15 oder 18 Stimmen.
4) Die Engelische Schlacht/ Apoc. 12 mit 12 oder 16 Stimmen. Darein zugleich 3 Trompeten und zwo Pauken/ die eine in das kleine *c*, die ander in das große *g* gestellet können gebraucht werden.
5) Das Amen. Item/ Von Nun an bis in Ewigkeit/ mit 12 Stimmen.
6) Das Amen Gott Vater und Sohne/ etc. Nach der alten Melodie/ mit 12 Stimmen componieret und dem ..... Chur und fürstlichen Hause Sachsen .. dedizieret .... Gedruckt zu Jehna bei J. Weidner 1617.

(Exemplar kgl. Bibliothek zu Berlin).

Das Werk enthält drei lateinische Lobgesänge und folgende den vierten Chor betreffende »*Nota*«:

»Diesen Chor, welcher nur auf Trompeten und Paucken gerichtet, mag oder kan .... der Cantor außlassen. Wo er ihn aber haben kan ... soll er besonders und alleine stehen, und diesem Chor, so oft ein NB. im tiefsten Baß steht, ein Zeichen geben, damit sie sich desto besser danach zu richten haben und den Ansatz machen«.

Die mehrchörige, auch die Instrumente berücksichtigende Kompositionsweise, hatte sich in Italien unter Willaert, Andrea und Giovanni Gabrieli ausgebildet und war durch die Schüler der zuletzt genannten beiden Meister, Haßler und Schütz auch nach Deutschland gekommen, wo besonders Michael Praetorius, der von sich sagte, »daß er die Italos einigermaßen nach seiner Wenigkeit imitiere« ein Hauptvertreter dieser Richtung wurde, dem vielleicht auch Altenburg die Anregung zu der vorliegenden Komposition zu verdanken hat. Altenburg verbindet hier mit einem dreifachen Chor von 12 beziehungsweise 15 Stimmen 3 Trompeten und 2 Pauken. Diese im Verhältnis zu den Italienern offenbare Dürftigkeit des Instrumentalchors erklärt sich vielleicht damit, daß Altenburg in erster Linie für den Gebrauch der eigenen Gemeinde schrieb, und es ihm schwer genug gefallen sein dürfte, in einem Dorfe von 400 Einwohnern die zur Ausführung nötigen Kräfte

zusammenzubringen (heutzutage wäre es überhaupt ganz ausgeschlossen!), auch wenn nur jede Stimme einfach besetzt war[1]).

Nr. 1) »das lutherische Jubelgeschrey« ist ein einfacher fünfstimmiger Satz in dreiteiliger Form, dessen Text »Macht Bahn zu Freud und Jubelgeschrey, nah dich du Christenschar herbei« vielleicht von Altenburg selbst herrührt.

Nr. 2) die Prophezeiung von Luthero (Apokalypsis 14) ist gesetzt für drei vierstimmige Vokalchöre nebst einem vierten Chor für Trompeten und Pauken; die Verhaltungs-Maßregeln dieses Chores werden in einem Gedicht dargelegt, dessen letzte Zeilen »den Text fein lieblich zart und rein ein Knäblein auch mag singen drein« offenbar darauf hinweisen, daß der Generaldiskant für die Schulkinder auch hier Verwendung finden soll. Der volkstümliche, von den übrigen Stimmen abweichende Text, der wohl Altenburg zum Verfasser haben dürfte, möge hier wenigstens in der ersten Strophe folgen, ebenso die durch die Trompeten verstärkte Melodie, die einen klaren periodischen Aufbau aufweist, und besonders durch die Wiederholung am Schluß wie ein Volkslied wirkt:

Gesang und Trompete.

Der Babst der hat ___ den Schlüssel ver - - - - - - lorn,

was will er nun ___ be - ginnen, das thut ihm auß ___ der-

maßen Zorn, daß ern nicht wieder kann finden, das thut ihm auß ___ der
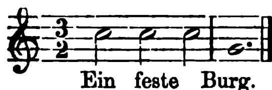
maßen Zorn, daß ern nicht wieder kann finden.

Das einzige, in der kgl. Bibliothek Berlin sich befindende Exemplar des Werkes, (zugleich das einzige, das überhaupt vorhanden ist), trägt den Vermerk »unvollständig«, da nur eine Instrumentalstimme vorhanden ist. Doch neige ich der Annahme zu, daß überhaupt nur diese eine Instrumentalstimme existierte, denn für die fanfarenmäßig (kanonisch) nacheinander eintretenden Trompeten genügte eine Stimme, während man für die Pauken, die nur Grundton und Dominante zu markieren hatten, überhaupt keine Stimme brauchte. In der Tat bewegen sich die mit
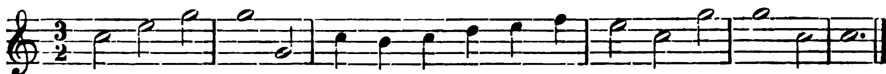
1) Mit wie wenig Kräften man sich zu damaliger Zeit begnügte, zeigt auch, daß Bach 100 Jahre später für die Aufführungen an der Thomaskirche zu Leipzig nur 16 Sänger und 20 Instrumentalisten verlangte.

Trompeten begleiteten Stellen nur in *C-dur* und berühren nur gelegentlich die Dominante; auch die Stimme der Trompete läßt die obige Annahme eines kanonischen Eintretens der Instrumente sehr wohl zu. Interessant ist der Schluß der Komposition, der sich 20 Takte lang nur in *C-dur* bewegt, dann einen Takt lang die Dominant-Harmonie bringt und im nächsten Takt zur Tonika zurückführt. Dieses lange Verweilen bei einem Dreiklang, das wohl mit durch die Trompeten bedingt gewesen sein mag, ist von machtvoller Wirkung, ja es erinnert direkt an die triumphierenden Schlußchöre in den Händel'schen Oratorien, für deren Schluß auch ein langes Verweilen in einer Tonart charakteristisch ist.
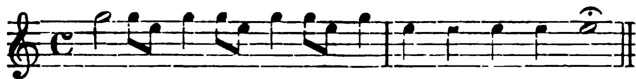
Nr. 3) Das »Lutherische« Schloß mit 15 oder 18 Stimmen ist eine groß angelegte Komposition für 3 fünfstimmige Chöre nebst Trompeten und Pauken, ebenfalls in *C-dur* stehend. Die 2 Chöre setzen kanonisch nacheinander ein mit dem aus den ersten Noten des Chorals gebildeten Motiv



zu dem sich gleichzeitig folgende Trompetenstimme gesellt:



Es folgt darauf die erste Zeile des Chorals von den drei Chören einzeln nacheinander gebracht (ohne Trompeten), wobei die Melodie zwischen der Oberstimme des ersten Chors, dem zweiten Diskant des zweiten Chors und dem Tenor des dritten Chors abwechselt. Der zweite Stollen »Er hilft uns frei aus aller Not, die uns ......« weist denselben Bau auf, wie der erste. Die Worte »groß Macht und viel List« werden von den drei Chören zusammen gesungen, es folgen wieder Solostellen der einzelnen Chöre, bis dann bei »Auf Erd ist nicht seins gleichen« die Trompeten zu den drei Chören hinzutreten. An dieser Stelle liegt die Melodie in Brevis-Werten im zweiten Diskant des zweiten Chors, die andern Stimmen umspielen sie in kunstvoll belebter Stimmführung, dazu halten die Bässe des zweiten und dritten Chors Notenwerte von der Größe einer Longa aus. Die Worte »Auf Erd ist nicht seins gleichen« werden dann noch nach Art des Anfangs (Ein feste Burg) zu einem im Dreihalbe-Takt stehenden vollstimmigen Tonsatz benutzt, der mit der Trompeten-Fanfare



auf dem lang ausgehaltenen *C-dur* Akkord den Abschluß der ersten Strophe bildet.

Die zweite Strophe wird choraliter vom ersten Chor gesungen (Cantus firmus im zweiten Diskant), die dritte allein vom zweiten Chor (Cantus firmus ebenfalls im zweiten Diskant) und die vierte Strophe vom dritten Chor allein (Melodie im Alt). Bei diesen drei fast Note gegen Note gesetzten Strophen wurde sicherlich auf eine Mitwirkung der Gemeinde gerechnet. Die fünfte Strophe »Preis, Lob und Ehr dem höchsten Gut« ist nach dem Schema der ersten Strophe gebaut; die letzten 18 Takte bewegen sich nur im *C-dur* Dreiklang, wohl weil die kanonische Führung der Trompeten einer Modulation in andere Tonarten im Wege stand.

Nr. 4) Die Engelische Schlacht. Sie ist die poetisch musikalische Gestaltung eines biblischen Vorganges, nämlich des Kampfes zwischen dem Erzengel Michael und dem Teufel, wie er in der Offenbarung Johannis Kap. 12, Vers 7—12 beschrieben wird. Denselben Text haben später Hammerschmidt und Johann Christoph Bach vertont, wie Spitta in seiner Bach-Biographie[1]) eingehend darstellt. Auf Seite 49 sagt Spitta bei Besprechung der Komposition Chr. Bach's:

»...... aber es wäre auch die ganze Anlage des Werkes nicht so geworden, wie sie ist, hätte nicht Bach nach einem sehr bestimmt und deutlich gezeichneten Vorbilde Hammerschmidt's gearbeitet. Dieser hat in seinem »andern Teil geistlicher Gespräche über die Evangelia« No. 26 (Dresden 1656) dieselben Bibelworte für sechsstimmigen Chor mit Trompeten, Zinken und Orgel gesetzt, und der Gedanke, den Kampf auf der lange festgehaltenen Dreiklangsharmonie von *C-dur* sich austoben zu lassen, hat ihn zum eigentlichen Erfinder. Auch in der musikalischen Darstellung des Sturzes aus dem Himmel und in dem langaushallenden *C-dur* des Schlusses ist die Originalität bei dem älteren Meister«.

Soweit Spitta über die Komposition Hammerschmidt's. Der Gedanke, den Kampf auf dem lange festgehaltenen *C-dur* Dreiklang sich austoben zu lassen, ebenso wie das lange Verweilen auf dem *C-dur* Akkorde am Schlusse, findet sich aber schon in der 40 Jahre früher erschienenen Komposition Altenburg's, woraus man wohl schließen darf, daß Hammerschmidt (er war von 1639 bis zu seinem Tode 1675 Organist zu Zittau) Altenburg's Werk gekannt haben muß. Da man es in früherer Zeit nicht so genau mit dem geistigen Eigentum nahm[2]), so übernahm Hammerschmidt Altenburg's Grund-Ideen, um sie weiter auszubauen. Später benutzte dann J. Chr. Bach die Komposition Hammerschmidt's, um daraus eine Tonschöpfung zu bilden, deren Mittel nicht nur für die damalige Zeit außergewöhnliche sind[3]).

---

1) I, Seite 44.

2) Unter anderem verwendet Händel eine Aria aus Keiser's »Oktavia«, sogar dreimal: in »la forza della virtu«, im »Trionfo del Tempo« und im »Messias«.

3) Er verwendet neben 2 fünfstimmigen Chören 2 Violinen, 4 Bratschen, Fagott, 4 Pauken, Baß und Orgel.

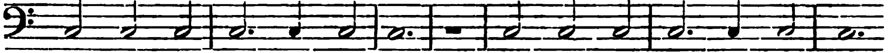
Aber den eigentlichen Schöpfer der Idee, Altenburg, vergaß man! Es mögen hier als interessante Belege für die Art und Weise, wie drei bedeutende Meister denselben Text behandelt haben, die rhythmischen Baß-Motive ihrer Komposition Platz finden:

Altenburg.
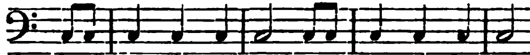


Es er - hub sich ein Streit,

Hammerschmidt.



Und es er - hub sich ein Streit. :|:

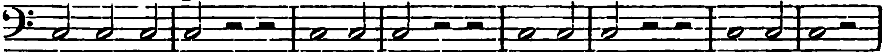
Chr. Bach.



es er-hub sich ein Streit, :|:

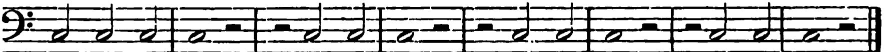
In bezug auf dramatische Wirkung gebührt wohl Altenburg's Motiv der Vorzug, da es, allmählich von halben Noten zur Synkope und zum rhythmischen Motiv anschwellend, eine ganz gewaltig vorwärts treibende Kraft offenbart. Daß Hammerschmidt Altenburg's Komposition gekannt haben muß, beweist aber eklatant die folgende Stelle:

Altenburg.



Nun ist das Heil, und die Kraft, und das Reich, und die Macht

Hammerschmidt.



Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht.

Eine solche fast notengetreue Behandlung derselben Worte kann kein Zufall sein! In bezug auf angewandte Mittel geht Hammerschmidt übrigens nicht so weit wie Altenburg, er verwendet in seinem achtstimmigen Tongemälde neben dem fünfstimmigen Vokalchor Trompeten, Zinken und den »basso continuo«. Altenburg dagegen hat seine Komposition für 3 vierstimmige Chöre gesetzt, zu denen sich noch 3 Trompeten und 2 Pauken gesellen; selbstverständlich kam hierzu noch die Orgel, wenn auch ihre Anwendung nicht ausdrücklich erwähnt wird.

Auch Joh. Rud. Ahle, der 1645 in Erfurt studierte und gleichzeitig (bis zu seiner Berufung nach Mühlhausen 1649) das Kantorat an der Andreas-Kirche bekleidete, muß Altenburg's Werk gekannt haben. Seiner Arie auf das Fest des Erzengels Michael[1]) (1662) mit dem Text »Der

1) Denkmäler deutscher Tonkunst, Band V, Seite 101.

große Drache zürnt« geht ein Ritornello für Geigen und Continuo voraus, das im Baß folgende sehr an den Rhythmus der Altenburg'schen Komposition erinnernde Stelle bringt



Nr. 5) Das Amen oder Kirchenbeschluß 12 voc. ist eine kurze 15 Takte lange Komposition für 3 vierstimmige Chöre über die Worte »Amen, von nun an bis in Ewigkeit, Amen«. Trotz der Kürze ist die Modulation eine sehr reiche, *C-*, *G-*, *C-*, *F-*, *D-*(!), *C-*, *G-*, *F-*, *G-*, *G-dur*, *a-moll*, *E-dur*.

Nr. 6) Die letzte Nummer »das Amen Gott Vater und Sohne« nach der alten Melodie ist ebenfalls ein kurzer 12stimmiger Satz, dessen Text die Worte bilden:

Amen Gott Vater und Sohne
Sei Lob ins Himmelsthrone.
Sein Geist stärk uns im Glauben
Und mach uns selig. Amen.

La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle

par

Felipe Pedrell[1].

(Madrid.)

Comme la présente étude doit fréquemment faire apparaître le nom espagnol d'une certaine forme lyrique, il sera bon avant d'entrer en matière, de renseigner le lecteur étranger sur l'origine du nom en question. On appelle, en Espagne, *zarzuela*[2]), une représentation scénique en laquelle alternent le chant et la déclamation. Il faut la considérer comme une dérivation de l'ancienne églogue et farce du théâtre primitif de Juan del Encina (1468?—1534), des «*dialogos para cantar*», et de tout un fonds traditionnel de conceptions scéniques, qui force à reconnaître que le merveilleux théâtre espagnol existait à la fin du XVe siècle et avait pris source dès ces années fécondes en renaissance dans lesquelles Grenade fut reconquise et le Nouveau Monde découvert.

L'apparition du nom de «zarzuela» donné au spectacle théâtral mélangé de dialogue et de musique date à ce qu'il semble de l'année 1628, alors que les fêtes et divertissements de cour du plus galant des Autrichiens (Philippe IV) composaient une existence des plus délicieuses à celui qui occupait le trône d'Espagne.

A proximité du séjour royal du Pardo se trouvait une maison de campagne pleine de *zarzuelas* et appelée «la zarzuela», propriété du Cardinal Infant Don Fernando et centre des favorites et des courtisans; le fait d'avoir inauguré sous ce toit une série de représentations avec une pièce nouvelle en deux journées intitulée «Le Jardin de Falerina», entraîna par la suite l'habitude de donner, en Espagne, cette étrange dénomination, purement botanique, à des œuvres théâtrales en lesquelles le parlé alternait avec le chant. Ceci dit en guise d'introduction, nous entrons en matière.

* * *

Dans une heureuse trouvaille de compositions théâtrales du XVIIe siècle se révéla soudainement à nous, il n'y a pas longtemps, une très curieuse manifestation de culture musicale jusqu' alors inconnue en Espagne;

---

1) Traduction française de Mme Marthe Chassang.

2) Diminutif de *zarza* (ronce): la plante connue de la famille des rosacées dont les tiges flexibles et épineuses se multiplient d'une façon extraordinaire servant pour faire des haies naturelles ou artificielles.

et cette circonstance n'a rien de surprenant, vu l'indifférence de nos musiciens envers l'historique de leur profession, — sujet d'étude heureusement cher à bien des chercheurs non moins passionnés des beautés de l'art que les musiciens eux-mêmes.

On savait bien quelque chose de la musique religieuse espagnole du XVII[e] siècle, mais rien de la musique théâtrale; et nous ne pouvions guère répondre quand on nous interrogeait sur le style et le caractère manifestés dans la musique du «Jardin de Falerina», du «Laurier d'Apollon» (*Laurel de Apolo*), ces zarzuelas, comédies et fêtes de musique dont tout le monde parlait par tradition et par ouï-dire. Nous n'en savions pas plus long de l'influence exercée sur ladite musique et sur nos compositeurs par la troublante musique italienne, — cette mode, cette «nouveauté en Espagne» dont nous parle Lope de Vega (1562—1635) dans son églogue pastorale «La forêt sans amour[1])», spectacle qui, au dire de Calderón (1600—1681)[2])

No es comedia, sino solo
Una fábula pequeña
En que, à imitación de Italia
Se canta y se representa ...[3]),

cette «*machine* du théâtre improvisé par l'ingénieur florentin Cosme Lotti, que Sa Majesté envoyait consulter en Italie afin d'utiliser pour les jardins, fontaines et autres sujets, sa haute et rare compétence ....[4])»

Les documents en question nous seront d'une utilité toute particulière en permettant d'établir une histoire véridique de l'évolution musicale espagnole pendant l'accomplissement de l'un de ses plus grands pas en avant, celui de la musique théâtrale au XVII[e] siècle.

La trouvaille était opportune, puisqu'elle doit changer l'opinion générale sur la musique de cette époque et qu'elle démontre que l'influence italienne ne fut jamais complète et troublante au point d'étouffer notre inspiration naturelle dans les genres profane et religieux. De plus, on pourra avancer d'ores et déjà que l'Espagne possédait en la *Zarzuela*, en la *Comedia armónica* et en la *Fiesta de Música* un genre traditionnel, remontant au temps de Juan del Encina, et ne prétendait

1) Exécutée au Palais royal de Madrid en 1629 et publiée par son auteur Lope de Vega en 1630.

2) Loa pour la Fête de Zarzuela Le laurier d'Apollon, donnée à la naissance du Prince Philippe Prosper en 1657.

3) N'est pas une comédie, mais rien — qu'une petite fable — où, comme en Italie, — l'on chante et l'on joue.

4) Dédicace de la «Forêt sans amour» à l'amiral de Castille.

pas aborder l'*opera in musica* procédant de la *camerata florentina*, mais améliorer, amplifier, et doter de proportions et contours géniaux le style, le caractère de ce genre scénique. Ce spectacle avait déjà la forme traditionnelle d'un art consacré, quand, des gradins et balcons, des fenêtres et mansardes de la cour de comédie, sortit ce cri unanime d'admiration, d'enthousiasme et de légitime orgueil national « *Vitor*, *Lope* » [1])! lancé par une foule transportée que le phénix des génies savait émouvoir en se faisant multitude, en vivant les sentiments et les passions de la foule, avec l'éclat, le prestige et l'intuition du poète populaire.

Quoique cela parût une hypothèse hasardeuse, j'eus la très vive impression, lors d'une conférence à l'Athénée scientifique, littéraire et artistique de Madrid, que le caractère indigène de la musique descendait en ligne droite de Juan del Encina, le double fondateur de notre art dramatique et musical, jusqu'au dernier compositeur actuel de théâtre populaire, sans dévier à la venue de Lope de Vega et de Calderón, — par l'action immédiate et simultanée de la poésie et de la musique étroitement unies (action qui porta tout son fruit dans la chanson populaire, cette »manifestation inconsciente de l'esprit du peuple vers la création artistique»; et qu'il n'avait cessé d'exercer son pouvoir de «réintégrer la conscience des races», en secondant et favorisant l'instinct naturel jusqu' à la satisfaction profonde et pratique du goût national auquel ont obéi le poète, le musicien, le peintre, tous dans une même religion artistique, et plus que tous le grand chanteur anonyme, le peuple, du fond de son instinct et de son jugement propres.

Je supposai non sans fondement que l'influence de la musique italienne ne fut jamais, répétons-le, opprimante au point de détourner notre inspiration naturelle; et en vérité qui eût été capable de croire que la transformation du chant populaire en musique dramatique se fût accomplie par nos musiciens du XVIIe siècle, et que ce fait, moderne en apparence, leur eût suggéré de chanter les tendresses d'Amarillis [2]) et plaintes de Daphné, les triomphes et victoires d'Apollon, les enchantements et séductions de Vénus, les chants et complaintes des galants amoureux, sur la musique d'antiques *jácaras*, *vitos*, *tonadas* et danses archaïques espagnoles?

Le caractère indigène de l'inspiration des *cantarcillos* de Juan del Encina [3]), Sanabria et Peñalosa (celui- ci maître de chapelle de la reine Isabelle la catholique) aux XVe et XVIe siècles est en rapport avec

1) Bravo, Lope!

2) Voir le No. I des documents musicaux, *Tonada à solo*, de José Marin, chanteur et compositeur qui mourut à 80 ans en 1699. La *Tonada* est simplement un *vito* populaire, thème antique de danse chantée.

3) Entre une infinité d'exemples que l'on pourrait présenter, voir le No. II. C'est un *cantarcillo* (ou *villancico*, ce qui est synonyme) de Juan del Encina.

les *tonos* et *tonadas* [1]), *cuatros de empezar* [2]), les Ballets [3]) et les *jácaras* [4]) de Romero, Patiño, Marín, Hidalgo, Juan de Navas et Durón au XVIIe siècle; et avec les *follas* [5]), *mojigangas* [6]), *tiranas* [7]), et *seguidillas* d'Esteve, Laserna, Valledor, Moral, et des tonadilleros [8]) du XVIIIe siècle.

Que cette manifestation de lyrisme national ne fût ni fictive ni momentanée, je me risquais à l'affirmer d'instinct, alors même que je ne connaissais pas les documents musicaux relatifs au théâtre de Calderón. Nous possédons aujourd'hui la musique de certaines pièces de Calderón, de Velez de Guevara, de Salazar et Torres, de Bances Candamo, etc.,

1) On appelait alors *tono* le chant inspiré par une suite de couplets destinés à la musique. De *tono* dériva *tonada*, le nom de *tonadilla* se donnant par extension à une courte action scénique en un seul tableau ou acte, plus restreinte qu'en l'ancienne *Zarzuela*, composée de plusieurs journées ou actes.

2) L'usage du *cuatro de empezar* (quatuor pour commencer) ou chant à 4 voix, entonné avant le début d'une représentation, est très ancien dans le théâtre espagnol. On peut considérer comme reste de cette ancienne coutume de chanter guitare en main, le prologue de salutations adressé au public. Il était interprêté ordinairement par toutes les femmes et le harpiste de la troupe d'acteurs ou de comiques, avant la comédie, «en habits de cour depuis la simple *graciosa*», ce qu'ils avaient l'habitude d'appeler aussi *tono*, *tonada* ou *princesa* (on ne sait pas la cause de cette dernière dénomination). Ce genre de composition peut être considéré comme une dérivation libre de l'ancien madrigal. Le *cuatro* (d'auteur inconnu) que l'on trouvera au No. III donne une idée du style de ce genre de compositions.

3) Bien typique est celui du No. IV, ballet d'un moine, P. Manuel Correa, originaire du Portugal, maître de chapelle de Sigüenza et plus tard de la cathédrale de Saragosse. Il était carme, et mourut à Saragosse le 1er août 1653.

4) La *Jácara* ou, selon l'orthographe antique, *Xácara*, était une composition poétique provenant de la romance régulière; elle avait un genre d'attrait particulier, en général amoureux. L'air ou *tonada* que l'on exécutait pour chanter ou danser avait le même nom que ces troupes de gens qui vont chantant la nuit dans les rues, — nom d'où provient le verbe *jacarear*, d'où *jacarero*, celui qui chante des *jácaras*. Voir comme exemple celle du No. V, d'auteur inconnu.

5) *Folla*, divertissement théâtral composé de différentes scènes de comédies, entrecoupées de musique.

6) Fête publique, travestissement, *mascarade*, représentation populaire très courte, pour faire rire, avec introduction de figures ridicules. On appelle aussi *mojiganga* la danse comique par laquelle se terminent les danses caractéristiques de certaines localités. La *mojiganga* laisse entrevoir des restes d'anciennes représentations populaires, convertis en divertissements extravagants pour le vulgaire.

7) A l'origine c'étaient des airs de danse et de chant. Le chant conserve le titre, la danse étant tombée en désuétude.

8) Nous avons déjà expliqué que le nom de *tonadilla* est donné à une pièce théâtrale courte et légère, espèce de *saynete* musicale que l'on chantait et représentait dans les intermèdes de tragédies, drames ou comédies, ou à la fin de la fête. La *tonadilla* arriva à son apogée au point de vue national en la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le *tonadillero* était l'auteur de la *tonadilla*.

et cela nous permet d'affirmer, relativement au théâtre de Lope de Vega et de ses prédécesseurs immédiats, qu'il ne put y avoir là l'influence d'aucun agent étranger ou exotique.

* * *

J'avoue ingénûment que si c'était avant ces intéressants documents de notre nationalité musicale que j'eusse relu, comme je le fis immédiatement, les pièces de Calderón faisant allusion à la musique de son époque, aux comédies avec musique, *zarzuelas*, *fêtes de bal*, etc. j'aurais hésité un peu à me risquer, ainsi que je l'ai dit, dans une hypothèse de si faible consistance. Une personne très au courant en ces matières m'objectait qu'avec des citations de Calderón lui-même mon argumentation pourrait sembler plus intuitive que raisonnable. Mais le fait est qu' après avoir relu Calderón, je sais à présent parfaitement bien ce qui est dit et comment cela est dit, à savoir que dans les œuvres du glorieux Don Pedro Calderón de la Barca, grand prêtre des Madrilènes, il n'y eût jamais d'argument décisif pour croire à la despotique influence de la musique italienne. Tout au contraire. Le lecteur en jugera et j'espère qu'il trouvera satisfaction définitive.

En la *Loa* pour la Fête de Zarzuela intitulée «le Laurier d'Apollon» (*El Laurel de Apolo*)[1]) Calderón place ces vers dans la bouche du personnage appelé justement Zarzuela:

Zarzuela.

No es comedia, sino sólo
Una fábula pequeña
En que, à imitacion de Italia,
Se canta y se representa,
Que allí habia de servir
Como acaso, sin que tenga
Más nombre que fiesta acaso[2])

Dans la scène VI un du quatuor dit:

Oid. ¿Qué rústicas canciones
Turban las heroicas nuestras,
Y en bárbaro, rudo estilo,
Hijo de montes y selvas,

1) Les personnages de la *Loa* sont: Iris et Echo, nymphes musiciennes: Zaruela, villageoise musicienne; des dames et des galants en 4 chœurs de musique. Le nom de *Loa* propre à notre théâtre antique s'applique au prologue, formant discours ou dialogue.

2) Ce n'est pas une comédie mais seulement — une petite fable — en laquelle, à l'imitation de l'Italie — on chante et l'on joue, — et qui se trouve utilisée — comme par hasard, sans recevoir — autre nom que fête peut-être.

Quieren competir las cortes
Más sublimes, más supremas
Del orbe? [1])

Après ces vers entre en scène la Zarzuela, disant:

Pues ¿ quién le quita
A la rústica simpleza,
En quien, cuanto mas desnuda,
Va la verdad más compuesta,
Que como olvidada parte
De nuestro todo[2]) pretenda
En tan venturoso día
Dar tambien de su amor muestra [3])?

La Zarzuela conte ce que nous pourrions appeler son histoire et pour que n'échoue point la fête paysanne qu'elle imagine, ajoute:

. . . . [4]) aunque pese à todo el mundo,
Pardiez que tengo de hacerla.

Uno del coro tercero.

Pues tú, rustica villana
¿Con nosotros competencia?

---

1) Ecoutez, quelles rustiques chansons — troublent nos chants héroïques — et d'un barbare et rude style — enfant des monts et des forêts — veulent envahir les cours — les plus sublimes, les plus hautes — du monde?

2) *De nuestro todo*, c'est-à-dire *de «vuestro todo»*, de votre bien, de votre âme nationale; qui mieux que Calderón a exprimé ce sentiment de nationalisme musical?

3) Quoi! qui le cède — A la simplicité rustique — en laquelle, bien plus dénudée — la vérité se montre plus complète, — et qui, comme une part oubliée — de notre bien, prétend — en un jour si heureux — manifester aussi son amour?

4) Puisque tout le monde s'impatiente, — pardieu, que je m'en acquitte —

Une voix du troisième chœur.

Donc toi, humble villageoise — tu rivaliserais avec nous?

La Zarzuela.

Et non seulement je rivalise — mais il est juste que je me promette — de triompher de vous tous —

Tous (les chœurs).

De quelle manière?

La Zarzuela.

En ayant la confiance de disqualifier — Vos cérémonies; — Et si, en vérité, la grande — antiquité dans les lettres — humaines est vénérable — entre les arts et sciences, — Elle pourra bien resplendir en une autre — occasion, mais pas en celle-ci.

Quelqu'un du chœur.

Quoiqu'un sentiment de culte — pour le moment ne nous anime pas, — celui de la courtoisie — nous force tous — non seulement à donner — à ta fête une première célébration — mais encore à venir — à ton aide.

La Zarzuela.

Y no competencia sola
Es justo que me prometa,
Sino victoria de todos
vosotros.

Todos (los del Coro).

¿De qué manera?

La Zarzuela.

Haciendo mi fé desprecio
De las ceremonias vuestras:
Que aunque es verdad que la anciana
Antigüedad en las letras
Humanas es venerable,
Entre las artes y ciencias
Bien podrá lucir en otra
Ocasión, pero no en esta

Uno del Coro.

Aunque la razón del culto
Por ahora no nos mueva,
La de la cortesanía
A todos nos hace fuerza,
Para que no solo demos
Primer lugar à tu fiesta,
Pero para que seamos
Quien te ayude.

Calderón introduit encore la Zarzuela comme personnage dans la *Loa* pour la fête de *zarzuela* intitulée «la pourpre de la rose» (*La púrpura de la rosa*) représentation musicale donnée au théâtre du Buen Retiro pour la publication de la paix et les heureuses noces de l'infante d'Espagne Marie-Thérèse avec le roi de France Louis XIV, en 1659. La Zarzuela se demandant quelle invention ou fable choisir pour célébrer la fête, El vulgo, (Le vulgaire ou le peuple), personnage de l'action, lui dit que ce sera «La pourpre de la rose», une

[1]) Fábula à Vénus y Adonis
— — — — — — — —
Y no os admire que sepa
Yo el asunto ya . . . . . .
Por señas que ha de ser
Toda musica[2]); que intenta

1) Fable sur Venus et Adonis. . . . . . Et ne vous étonnez pas — que je sache déjà ce sujet . . . . Il sera chanté — tout en musique; et pour tenter — d'innover ce style, — afin que les autres nations voient — rivaliser avec leurs primeurs.

2) En dépit de ce que dit là Calderón, pour rectifier après, la *Loa* en question et l'unique journée ou acte, ont tellement d'extension qu'elle ne put être toute en-

Introducir este estilo,
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores.

A cela le personnage Tristeza (Tristesse) répond, — et il est bon de noter ce trait (répété beaucoup plus tard, comme nous le verrons ensuite, par Don Tomas de Yriarte en son Poème de la Musique) que je me risquerai à qualifier de pure physiologie nationale:

[1]) ¿No mira cuanto se arriesga
En que cólera española
Sufra toda una comedia
Cantada?

El vulgo.

No lo será,
Sino solo una pequeña
Representación: demàs
De que no dudo que tenga,
En la duda de que yerre,
La disculpa de que inventa.

*
* *

En étudiant sans parti pris les documents, quoiqu'il n'y en ait ici qu'une faible partie, le lecteur ne s'étonnera pas de ce que j'ai avancé de façon si absolue, et je répète, maintenant, signalant mon objectif principal, qu'aucun auteur dramatique ou musicien du XVIIe siècle ne pensa jamais écrire des opéras, ce que l'on appelle *opera in musica*, ayant un spectacle lyrico-dramatique comme le leur, né d'une tradition spéciale par dérivation des représentations dramatiques de Juan del Encina où alternaient le chant et le parlé. Ni Lope de Vega, ni Calderón n'ont jamais dit un mot relatif à ce genre de spectacle, et les musiciens de leur époque, Romero, Risco, Patiño, Clavijo, Martinez Verdugo, qui auraient su et pu en écrire, ne donnèrent le nom d'opéra à aucune de leurs productions profanes.

Je comprends que Lope de Vega ait dit de l'Eglogue pastorale «la Forêt sans amour» (*Selva sin amor*) que c'était «chose nouvelle en Espagne», en raison de la «machine» (ou truc) du théâtre construit par Cosme Lotti, et des autres transformations, requérant plus de détails

---

tière mise en musique. Le texte et la métrique générale de l'œuvre, indiquent fort clairement ce qui fut chanté en style mélodique ou en récitatif.

1) N'admires-tu pas ce trait de hardiesse — par lequel la colère espagnole — endure toute une comédie chantée? —

Le Peuple.

Elle ne le sera pas — mais rien qu'une petite — scène; de plus — ne doute pas qu'il n'y ait — dans la possibilité qu'elle y échoue — l'excuse son invention.

que cette Eglogue; car quoique l'Eglogue en fût l'âme, la beauté de ce corps était telle «que la vue l'emportait sur l'ouïe». Il n'est pas question, en la fameuse dédicace de Lope, d'une «chose nouvelle» quant au style littéraire et musical de l'œuvre, mais de «chose nouvelle» comme extérieur scénique, trucs, mise en scène, un art nouveau importé d'Italie par l'ingénieur florentin reconnu alors maître en de tels effets théâtraux que, nous dit Lope, «en découvrant la toile, une mer en perspective» s'offrit aux yeux, puis «le char de Vénus traîné par deux cygnes, et l'Amour son fils descendant de la machine»; puis des transformations de théâtre maritime en forêt «sans que ce mouvement si grand pût frapper la vue»; enfin la vue du rivage du Manzanares «avec le pont et la perspective, reproduisant la maison de campagne (*Casa de Campo*) et le Palais, avec assez de cette partie pour faire illusion».

On pourrait objecter que le même Calderón dit en une de ses pièces précédemment citée:

Por señas que ha de ser
Toda musica ....[1]);

mais j'ai déjà fait remarquer la contradiction. Il suffit de s'attacher à la forme littéraire de l'Eglogue en question de Lope, et de la pièce de Calderón contenant les deux vers cités, pour comprendre qu'il ne s'agit pas de «tout mis en musique» c'est-à-dire «tout chanté».

* * *

Réellement curieuse a été pour nous l'occasion de rechercher les origines de l'opéra dans notre nation, au temps où il n'était pas nécessaire de réaliser des spectacles selon les procédés du «tout chanté» ou de l'opéra, puisqu'il existait, de fait, des choses similaires, depuis la création des Eglogues et Farces (Juan del Encina, Lúcas Fernández, etc.), des *villancicos*, ballets et intermèdes (Lope de Rueda, Cervantes et Luis Quiñones de Benavente «l'intermédiste» favori de la ville et de la cour de Madrid), des zarzuelas, supplantant depuis le XVIIe siècle les intermèdes chantés, *saynetes*, ballets et mascarades, antérieurs à la venue de l'opéra italien.

Il n'est plus soutenable que la Forêt sans amour soit un véritable opéra comme on l'avait affirmé arbitrairement, et le premier de l'Espagne[2]). Je ne comprends pas non plus que ce soit «honneur à revendiquer pour l'Espagne» dans la matière de l'opéra national — comme

1) Texte de «la pourpre de la rose» traduit précédemment.

2) Je pense consacrer prochainement une étude spéciale à cette question pour compléter la présente étude.

on l'a dit — que de lui assigner une place après la tentative allemande et avant les premières de l'Angleterre et de la France.

La manifestation de notre culture nationale en fait de théâtre se trouve, je le répète, en l'églogue primitive, le *villancico* profane, la Fête de Zarzuela, le *Cuatro* théâtral, l'intermède et le *saynete* chanté, en le ballet chanté, le *tono*, *la tonada* et la *tonadilla*. Et tant est qu'en Espagne — il faut qu'on le sache — il ne s'écrivit pas d'opéras, délibérément opéras, avant les premières tentatives de ce genre réalisées à Madrid, depuis 1703, en la salle du Buen Retiro.

Voyons comment ces choses se passèrent.

* * *

Les acteurs de comédie et d'opéra italien vinrent à l'appel de Philippe V. Ils firent un traité avec le fermier des *Corrales de Comedias*[1]) José de Socuebas y Avendaño, pour pouvoir donner des représentations en public, et le roi leur accorda l'usufruit du théâtre du Buen Retiro avec toutes ses dépendances, pour un délai de trois mois, depuis le huit Avril de l'année en cours, 1703. La troupe mérita la faveur du roi puisqu'il lui permit de s'intituler pompeusement «Troupe italienne de Sa Majesté».

On n' a pas de renseignements sur la nature ou le nombre de représentations données par les acteurs italiens au Buen Retiro pendant les trois mois de la concession. Il est à présumer que le délai fut prorogé, puisque, le 25 août de la même année, les Italiens donnèrent au Buen Retiro une grande fête dont l'argument fut imprimé avec ce titre en castillan:

> «Compendio de la famosa comedia que se intitula *El pomo*[2]) *de oro para la mas hermosa*, que se representa por la Compañia italiana de S. M. en el Real Coliseo del Buen Retiro, en el dia de la solemne fiesta de san Luis por festejo de los nombres de Luisa, Reina de España, nuestra señora, y del Rey de Francia, Luis XIV el Grande. Personas que hablan en ella[3]) etc.«

Sic personnages «parlant en cette comédie», parce que la pièce, composée de trois journées, est un mélange de récit, de chant et de danse. En quelle langue parlaient (ou plutôt chantaient) tous les personnages

1) *Corral*, cour ou salle de spectacle.

2) *Pomo*, erreur de traduction, pour *Poma* ou *Manzana*, nom espagnol de la pomme.

3) Argument de la fameuse comédie La Pomme d'or pour la plus belle, représentée par la troupe italienne de S. M., en le royal colisée du Buen Retiro, le jour de la fête solennelle de St. Louis, pour fêter les noms de Louise, reine d'Espagne, notre dame, et du roi de France Louis XIV le grand. Personnages parlant en cette comédie (etc.).

mythologiques de la pièce, Jupiter, Junon, etc.? En italien. Le texte castillan du livret est un résumé par scènes pour renseigner les spectateurs. Et de qui était la musique de «la Pomme d'or»? Il y a un opéra italien de Cesti écrit vers l'année 1668, représenté avec grand éclat à la cour de Léopold Ier, qui porte le titre *La pomme d'or* (*pomo d'oro*). Si la musique fut réellement de Cesti, l'opéra italien ne débuta pas de façon médiocre en Espagne, car Cesti fut un des plus distingués *capi scuola* vénéto-romains de la fin du XVIIe siécle, illustrée à Venise par Cavalli et Legrenzi, à Rome par Rossi et Carissimi.

Pour célébrer l'anniversaire de la reine, on représenta le 20 septembre de la même année 1703, une allégorie comique pleine d'allusions: «La guerre et la paix entre les éléments» (*la guerra y la paz entre los Elementos*) et à ce qu'il paraît «leurs majestés vinrent voir ces deux œuvres de leur *luneta*[1]), le peuple assistant dans le parterre, les gradins et la *cazuela*[2]) les places du rez-de-chaussée étant réparties et celles qui restaient abandonnées au public. Il faut entendre ici peuple et public de courtisans, car le peuple proprement dit n'était pas admis à de telles fêtes et ne montra jamais de goût pour ce genre de spectacle durant le XVIIIe siècle. Il n'était pas admis, ai-je dit: la vérité est que malgré l'appât de gourmandises, rafraîchissements et chocolats, qu'offraient les valets royaux placés à la porte du théâtre, invitant aimablement le peuple aux représentations du Colisée royal, le peuple tournait le dos et s'éloignait, murmurant en dessous.

Dans toute l'année 1704, il n' y a pas trace, à Madrid, de la troupe Italienne de S. M. Au début de l'année suivante le roi décida qu'il serait permis à la troupe de comédiens italiens de donner des représentations privées en sa demeure sans être embarrassée en cela par les fermiers des *Corrales* de la ville. La troupe ne fit pas de très bonnes affaires, malgré cette permission de représentations privées en sa demeure (on se demande quelle demeure cela pouvait être) puisque l'année suivante vint une autre ordonnance royale, pour continuer les représentations «sans être limité à cette demeure».

Les fermiers de théâtres[3]) trouvaient préjudice à leurs intérêts en cette concurrence d'un spectacle étranger. La Municipalité de Madrid les appuyait et la Ville dut se taire devant une ordonnance royale accordant licence aux comédiens espagnols et italiens pour que les uns et les autres sans distinction pussent donner des représentations à la Cour.

L'aristocratie était le principal soutien du spectacle italien et la troupe ne se faisait pas faute de tirer parti de l'heureux appui qui se présentait.

1) Loge.

2) Emplacement du théâtre ou seules pouvaient entrer les femmes.

3) Ou directeurs.

La reine étant sur le point de donner le jour au prince qui s'appela Louis Ier, la troupe italienne obtint, le 20 juin 1707, une ordonnance royale lui concédant le Colisée du Buen Retiro, dans le but de préparer un festival pour la délivrance de la Reine. La Municipalité de Madrid ne put tolérer que les étrangers eussent l'avantage dans une solennité de caractère national comme celle qui se préparait, et réclama au roi le Colisée pour y donner la fête avec des éléments espagnols, pour le compte de la Ville, — réclamation équitable à laquelle le roi fit droit. Le théâtre fut retiré aux italiens, en conséquence, et le Jeudi 17 novembre 1707 eût lieu une représentation commémorative par les comiques espagnols des troupes de Madrid. Quel genre de spectacle fut choisi? Une «fête de zarzuela[1])» (*Fiesta de Zarzuela*) avec musique et grand apparat, précédée d'une *Loa* avec intermèdes et danses adéquates, sous le titre (*Todo lo vence amor*) «l'amour triomphe de tout»; l'œuvre était écrite tout exprès par don Antonio de Zamora «gentilhomme de la maison de S. M.» Ainsi se poursuivirent les évènements avec des alternatives de fureur pour le théâtre italien et de réaction en faveur des comédiens espagnols, jusqu' à l'arrivée de Scotti, l'année 1719, — et je ne sache pas qu'il y ait eu de musicien national donnant alors le titre d'opéra à une œuvre théâtrale, de même que je n'ai pas trouvé d'auteur dramatique de cette époque qui écrive en un genre autre que celui consacré de Zarzuela, de fête de musique ou de Comédie harmonique, etc.

Que deux auteurs seulement servent d'exemple: Cañizares (1676—1750) et Zamora déjà cité († 1740?). Au premier appartiennent: *Acis y Galatea*, zarzuela (musique de Literes); *Angélica y Medoro*, zarzuela; *Apolo y Climene*, zarzuela; «Clytie et le Soleil», «Adore jusqu' à l'invincible» (*Hasta lo invencible adora*), zarzuelas; «Le plus grand exploit d'Alcide» (*La hazaña mayor de Alcides*), drame musical, «l'amante du Christ» (*La amada de Christo*) et «Sainte Gertrude la grande» (*Santa Gertrudis la magna*), comédies avec musique; «Les montagnes sont au-dessus du dédain» (*Montes allana el desden*); «C'est miracle de trouver le vrai» (*Milagro es hallar verdad*), zarzuelas, etc. A Zamora appartiennent, «Tout aspic cache un basilic» (*Aspides hay basiliscos*) zarzuela; «Aimer c'est savoir vaincre» (*Amor es saber vencer*) comédie avec musique, «le vent est la chance de l'amour» (*Viento es la dicha de amor*), zarzuela (si je ne me trompe la musique est de Nebra); «Victoire pour l'amour» (*victoria por el amor*), zarzuela.

Entre les deux exemples cités, j'ai choisi délibérement Cañizares parce que, d'après les documents, il est le premier librettiste de zarzuelas qui

1) Une «espèce d'opéra» l'appelle le sympathique maëstro Don Francisco Asenjo Barbieri, compositeur impénitent de zarzuelas, s'entêtant à chercher des opéras là où il n'y avait que zarzuelas, comédies harmoniques et Fêtes de musique.

par son goût pour le théâtre de Métastase (traduction, par exemple, du «Thémistocle») fut appelé à donner le coup de grâce au style habituel du spectacle musical, jusqu' alors réduit aux éléments indigènes, passant ainsi au camp ennemi, sans doute à l'instigation de son collaborateur musical obligé Francisco Coradini, un des nombreux maîtres de la chapelle royale, — à moins que ce ne soit par goût personnel pour le genre de Métastase. «Fierté affaiblit l'amour», (*Fieras afemina Amor*) [1724], «Angélique et Médor» (*Angélica y Medoro*) (même année), s'intitulent déjà zarzuelas à l'italienne, et la désignation d'opéra scénique (sans titre) est appliquée à ce qui fut écrit pour célébrer l'entrée à Madrid de Louise Isabelle d'Orléans, duchesse des Asturies. Selon le livret imprimé de cet opéra scénique à l'italienne, il fut «représenté au Colisée du Buen Retiro en 1723». En outre, je signale Cañizares comme l'un des premiers, sinon le premier, ayant écrit des opéras scéniques et des zarzuelas à l'italienne, qui certainement étaient représentés par des acteurs espagnols.

Mais, comme je le disais, l'an 1719 arriva à Madrid, avec le titre de ministre plénipotentiaire du duc de Parme, le marquis Scotti, «gentilhomme accompli, de grande célébrité et d'un goût artistique réputé». Il avait la mission secrète de combattre le favoritisme du Cardinal Alberoni, qui gouvernait l'Espagne à son caprice. Scotti triompha en 1720, Alberoni s'en alla disgrâcié et le ministre plénipotentiaire, triomphant du Cardinal et débarrassé des préoccupations politiques, put en 1721 et 1722, se consacrer au soin de l'opéra italien, grâce à la charge de «Protecteur et Directeur» de tout ce qui se chantait au théâtre de los Caños del Peral, charge que lui avait conférée le Roi. Durant la gestion de Scotti, l'opéra italien prit une grande extension; il y vint de nouvelles troupes, et celles des Colisées de la Cruz et del Principe, comme celles du Retiro et de los Caños del Peral, s'accordèrent pour représenter des opéras écrits en langue castillane et composés en style italien, les premiers qu'écrivirent (d'abord humblement désignés zarzuelas à l'italienne, puis, en 1721 comme je l'ai dit, définitivement opéras scéniques (Cañizares et son musicien obligé Francisco Coradini, ensuite[1]) Juan de Agramont y Toledo et le musicien italien attaché de même à la chapelle royale Corselli, auteurs de l'opéra «La ruse dans l'amitié» (*la cautela en la amistad*), 1735; puis «un génie madrilène» et Coradini, «Trajan en Dacie» (*Trajano en Dacia*); Vicente Camacho et Juan Bautista Mele, musicien de chambre «Par amour et par loyauté» *Por amor y por lealtad*,

1) J'énumère seulement les œuvres que leurs auteurs appelèrent explicitement opéras, opéras écrits en castillan, quoiqu'ils les qualifiassent pompeusement d'opéras espagnols.

1736; puis vinrent: «Le fils donnant la vie à son père» (*dar el ser el hijo al padre*), «Etre noble c'est bien agir» (*El ser noble es obrar bien*), «Amour, constance et femme» (*Amor, constancia y mujer*), opéras écrits en castillan, composés les deux premiers par l'inévitable Coradini et le troisième par Mele; enfin la *Casandra* (1737) et «L'oracle infaillible» (*El oráculo infalible*), 1738, que mirent en musique respectivement Don Mateo de la Roca et Don Juan Sisi Maestres, maîtres espagnols.

Tout ceci prouve à mon avis que l'Espagne ne se préoccupa de l'opéra qu'après son apparition à la venue des *Trufaldins*, appelés par Philippe V. Les seuls spectacles musicaux qui, jusqu' alors, convinrent à son goût, furent ceux que connaît le lecteur; et quand se produisit la fureur pour l'opéra italien, à peu de temps de l'époque dont je m'occupe, à ce *delirium tremens* s'opposa spontanément en un cri de protestation nationale, la *tonadilla*, la *zarzuelilla* de proportions réduites, genre qui, presque sans transformations, excepté ce qui est dû aux progrès musicaux modernes, se poursuivit jusqu'à nos jours et brille à côté de la grande zarzuela. Tout ceci met en évidence la grande culture qu'atteignit toujours en notre pays la musique dramatique, et jusqu'ici la culture qui fut atteinte au temps de Lope de Vega et de Calderón, se trouve attestée par les précieux livrets de zarzuelas et de Fêtes de musique, écrits de façon si parfaite et définitive que personne, du moins que bien peu d'auteurs aujourd'hui, pourraient faire mieux que ces deux grands génies, que leurs contemporains et leurs continuateurs immédiats; enfin pour confirmer et convaincre le plus incrédule, ici vient fort à propos le choix de compositions dramatiques du XVII[e] siècle dont nous illustrons la présente étude, — des pièces justificatives de première importance.

* * *

Mais les auteurs dramatiques et les musiciens n'étaient pas tous passés au camp ennemi pendant la direction du marquis Scotti et le temps qui suivit immédiatement. Pendant ce temps le chanteur favori du Roi, le fameux Farinelli, nouvellement nommé directeur des représentations théâtrales célébrées au palais de Ferdinand VI, voyait croître son double privilège musical et politique, «sans abuser jamais de la bienveillance ni de la génerosité des souverains» (selon la phrase[1]) sereinement impartiale de Char-

1) Phrase prononcée quand Farinelli demanda à se retirer en Italie, — en lui accordant la jouissance de ses honoraires et de sa solde entière. Farinelli, soit dit en son honneur, exerça son privilège politique avec un tact exquis et une grande générosité. Si «les capitaux se consumaient entre musiciens et danseurs», comme disaient les censeurs, on ne pouvait accuser d'administration désordonnée ni encore moins de mauvais emploi des capitaux cette gestion de Farinelli, honorée et à l'abri de tout soupçon, ainsi qu'il est dit et répété presque par tous les écrivains qui étudièrent sa

les III); pendant ce temps on célébrait à Aranjuez le jour du roi (30 mai 1758) en représentant »La force du génie ou le Pasteur guerrier» (*la Forza del genio ossia il Pastor Guerriero*), texte de Bonelhy, musique de Conforto, dernière œuvre dirigée par Farinelli; mais Don Ramón de la Cruz notre génial auteur de saynètes populaires et le compositeur catalan Don Manuel Pla avaient fait représenter l'année d'avant le nouveau drame comico-harmonique »Ce qu'il y a de mieux à sacrifier à la Divinité« (*quien complace à la Deidad acierta à sacrificar*), lequel précéda deux zarzuelas, l'une héroïque, l'autre festive, composées et données par le même don Ramón de la Cruz et le réputé maître compositeur don Antonio Rodriguez de Hita, la première intitulée la *Briseida*, en 1768, et l'année suivante la seconde, «Les laboureuses de Murcie» (*Las labradoras de Murcia*), un précieux tableautin de genre populaire. Leurs auteurs les intitulèrent *zarzuelas* et non pas opéras, comme si, jusqu'en la qualification même du genre, en dehors de sa tendance populaire ils eussent cherché l'occasion de protester sérieusement ou puérilément (qu'on en juge comme l'on voudra) contre l'exotisme envahisseur de l'Italie; et cette qualification par protestation trouva des imitateurs en les sympathiques et endiablés *tonadilleros* qui, sauf des cas très rares, ne voulurent pas non plus appeler opérette ce qui n'était qu'amplification de l'antique *tonada*, c'est-à-dire une *zarzuela* de proportions réduites.

Si l'Espagne ne suivit pas l'impulsion du drame musical, qui se fit sentir plus ou moins tard en toutes les principales cours d'Europe, si l'Espagne n'eut pas et ne put avoir à ce moment d'opéra proprement dit, on est forcé de convenir avec Calderón que «la rustique simplesse, la partie oubliée de notre tout» se hasardaient grandement,

En que cólera española
Sufra toda une comedia
Cantada . . . .

définition plus physiologique que générique commentée par Yriarte et

---

personnalité privée et politique. De la correction avec laquelle Farinelli remplissait ses fonctions, nous trouvons l'attestation en un manuscrit appartenant à la bibliothèque de S. M. Doña Christina, intéressant en outre pour connaître en tous ses détails la façon dont la cour protégeait l'opéra italien à cette époque. Ce manuscrit est intitulé: «Description de l'état actuel du théâtre royal du Buen Retiro, des représentations qui y ont eu lieu de 1747 jusqu'à présent, de son personnel, des dépenses et charges, le tout exprimé au livre premier; le livre second traite des divertissements tenus annuellement par les rois nos seigneurs, au séjour royal de Aranjuez, d'après les dispositions de Don Carlos Broschi Farinello (sic), valet familier de L. L. M. M. Année 1758.» In-Fol. Le texte en noir et rouge, 248 pages entre lesquelles il y en a bon nombre en blanc; 10 planches à l'aquarelle, 2 plans également à l'aquarelle, l'un «du palais royal où s'embarquent L. L. M. M.» l'autre du «Tage à Aranjuez depuis le pont de bateaux jusqu'à celui de la reine»; caractères grands et desserrés du XVIIIe siècle.

adressée à «Le censeur avisé» (*el cuerdo censor*) du chant quatre de son Poème de la Musique lorsqu'il dit:

Oh! si en España florecido hubieras!
Digna mención pudieras
Haber hecho tambien de nuestro drama
Que zarzuela se llama
En que el discurso hablado
Ya con frecuentas arias se interpola,
O ya con duo, coro y recitado:
Cuya mezcla si acaso se condena,
Disculpa debe de hallar en la española
Natural prontitud, acostumbrada
A una rápida acción, de lances llena
En que la recitada cantinela
Es rémora, tal vez, que no le agrada[1])

Je ne pense pas que notre satisfaction nationale soit amoindrie d'un tel état de choses, ni de ce qu'aujourd'hui se précise, après tant de divagations, que, si nous n'eûmes pas d'opéra, ce fut parce que nous possédions un genre de spectacle en pleine splendeur, qui ne nécessitait pas l'adoption de celui-ci, son similaire à très peu près, du moins en ce qui concerne le genre d'opéra cultivé à cette époque. D'ailleurs, en nous efforçant de chercher absolument des opéras par-ci, des opéras par-là, tantôt dans les drames liturgiques du Moyen âge, tantôt dans les *planctus* de certains récits populaires, à l'aide de l'imagination nous finirions par qualifier d'opéras par exemple les psaumes de notre liturgie mozarabe, la messe et les autres cérémonies du même culte. Que l'on appelle, à la bonne heure, espèces d'opéras, ou mieux parentes des opéras, ces représentations entièrement chantées, avec intervention de personnages et d'une action plus ou moins développée, comme *La Sibila*, cérémonie ou représentation très importante dont on possède un ample document musical et litteraire, — comme «Le trepas et l'assomption de la Vierge» (*el Tránsito y la Asunción de la Virgen*), cette représentation liturgique, chantée et jouée depuis les temps les plus lointains en l'église d'Elche (province d'Alicante) les 14 et 15 août de chaque année, à laquelle j'ai consacré une étude en les pages de cette revue, — enfin comme l'*auto* sacramentel de *Pascua de Resurrectión*, institué en 1550 par le duc de Gandía (san Francisco de Borja) dans le couvent de S[te] Claire de Gandía (Valence), patrie du duc, et que peut-être je me

1) Oh! si tu avais fleuri en Espagne — tu aurais pu faire une digne mention — aussi de *notre drame* — *nommé zarzuela*, — dans lequel le discours parlé — alterne avec de fréquents airs, — et aussi avec duos, chœurs ou récits; — mélange qui, si par hasard on le condamne, — doit trouver excuse dans l'espagnole — promptitude naturelle, habituée — à une action rapide, pleine de saillies, — où la cantilène récitée — est abandonné chaque fois qu'il n'est plus à propos.

déciderai à étudier à une autre occasion, comme le dernier descendant de cette nombreuse tradition de mystères, moralités et passions, dont le Moyen âge fut de tous côtés si prodigue.

La participation prise par la musique aux plus anciennes représentations espagnoles, aussi bien purement liturgiques que profanes, établit très clairement que la musique théâtrale fut toujours cultivée avec soin parmi nous, — que la polyphonie vocale au début, et ensuite l'harmonie vocale, trouve un éclaircissement de grande importance dans l'étude approfondie des formes littéraires du théâtre antique, — et que cette intervention continue, on pourrait dire «obligée,» de la musique marchant avec la littérature en ses tendances et son caractère naturellement espagnol, explique tout spécialement le caractère indigène de la musique théâtrale ancienne, particulièrement cette musique du XVIIe siècle qui nous a été révélée récemment et que désormais nous pouvons connaître. Tout ceci indépendamment de l'influence qu'exerça dans la suite l'opéra italien, beaucoup plus tard que chez les autres nations et sans détruire l'hégémonie des styles théâtraux propres, — influence qui ne pouvait manquer de se produire lorsque, au début du XVIIIe siècle, ainsi que nous l'avons vu, se présenta en nos théâtres la première troupe d'opéra italien, appelée ironiquement par le vulgaire *compañia de trufaldines* (troupe de bouffons).

* * *

Les formes et le style de notre documentation musicale accusent fortement, — en les approfondissant, est-il besoin de le dire? — le propre d'une tendance et d'un goût national mis en évidence. Etudiant au delà, on y trouve tout ce que l'on a l'habitude d'apercevoir relativement à l'état de l'art au début du XVIIe siècle. La polyphonie vocale du Moyen Age, cultivée presque également par toutes les nations d'Europe, est une sorte de manifestation impersonnelle tendant peu à peu et par étapes successives à s'unipersonnaliser. Elle y parvint quand la polyphonie elle-même facilita la venue de la monodie, chant à une voix accompagné d'harmonie instrumentale. Mais la monodie primitive, j'en atteste celle de la *Camèrata florentina*, ne put d'abord revêtir d'autres formes mélodiques que les dérivées des parties les plus saillantes et vibrantes de l'édifice du contrepoint vocal, ni inventer d'autres tours mélodico-harmoniques que ceux que lui prêtaient l'ambitus sonore et le matériel technique de cet agent inspirateur. Elle tendit ainsi à l'expression du sentiment des paroles, grâce à une évolution qu'amenèrent les troubadours provençaux, les *minnesinger* allemands, les *cantori a liuto* italiens, chanteurs et compositeurs dans le sens moderne des mots et de même les ménestrels français et nos *vihuelistas*, espèces de *cantori a liuto* qui au lieu du luth adoptèrent l'instrument national la *vihuela*, mère de la guitare, — évolution secondée admirablement au XVIe siècle par

la mode de chanter en s'accompagnant d'un instrument à cordes, savoir indispensable à toute personne bien née et bien élevée selon les codes sociaux de l'époque. Le fameux livre «*il Cortegiano*» (le Courtisan) exprime bien ces idées courantes. Il suffit de les rappeler pour ce qui nous occupe.

La monodie des courtisans, cultivant un art aussi courtisan qu'eux-mêmes, brilla avec le peu de variété et la sécheresse tout archaïque des formes harmoniques qui l'inspiraient, sans qu'il fût tenu compte que la polyphonie pouvait seulement prêter à la composition un moyen mais non l'agent, et que l'âme de la composition, la mélodie, se trouverait bien en l'expression du sentiment des paroles, lorsqu'elle pourrait vivre, s'épanouir et se déployer sans obstacles, dans le milieu ambiant d'une tradition nationale favorisée par les coutumes et conditions mélodiques et rythmiques de la langue de chaque peuple. La musique des XV[e] et XVI[e] siècle n'a pas de nationalité, elle est sortie tout entière d'une même forme traditionnelle, encore que librement choisie, de l'art de la polyphonie cultivé en toute l'Europe. L'évolution produite par l'art nouveau et unipersonnel de la mélodie, fait qu' à partir de 1600 on peut parler de musique propre et de tendances nationales.

La polyphonie se refugiera comme en un dernier asile, avant l'arrivée de l'orchestre, dans le madrigal, correspondant à notre théâtral *cuatro de empezar*, et depuis cette forme la phrase se modifiera, en acquérant la souplesse qui correspond au mouvement du vers. Peu à peu dominera le motif mélodique, première explosion de mélodie libre, lorsque l'idéal mélodique, sa structure et son ambiance seront inspirés par le chant populaire, et quand la déclamation, subordonnée à la symétrie des périodes selon les conditions purement musicales de l'art, pourra produire ces fleurs simples de la chanson artistique, véritables *lieder*, consistant la plupart du temps en une seule période divisée en strophes, formes typiques préparant la cantilène moderne, lesquelles, peu variées au début et un peu rigides de structure, possédaient déjà des contours corrects et purs, grâce à la bonne observance de la prosodie, de l'accent oratoire et des convenances musicales, sans exagération de sentimentalité ni abus de virtuosité.

De tous les aspects de cette évolution de la monodie et de la musique madrigalesque du XVII[e] siècle, je pourrais offrir d'importants exemples en les spécifiant par groupes comme il suit:

1° Formes polyphonico-madrigalesques.

2° Formes polyphonico-archaïques — dérivées des parties vocales saillantes et vibrantes de la polyphonie.

3° Formes mélodiques de transition tendant à la mélodie pure par l'expression du sentiment des paroles.

4° Mélodies de style caractéristique nettement indigène.

Selon ce groupement, en tâchant de réduire autant que possible les exemples, au premier groupe de formes appartiendrait: le fragment de la *Comedia de san Alejos* (No. VI) provenant sans doute de la comédie de Moreto intitulée Vida de san Alejo (vie de St Alejo), dont les personnages principaux sont, avec le saint lui-même sous le nom de Eufemiano, sa femme Sabina et l'empereur Othon. Le *cuatro de empezar* (No. III) appartient à ce groupe.

Au second groupe correspondent: le chant de Polifemo (No. VII) de la zarzuela «Violences de jalousie et d'amour» (*Fieras de celos y amor*) de don Francisco Bances Candamo, et un autre fragment de la «comédie de san Alejo déjà citée (No. VIII).

Au troisième groupe appartiennent les deux fragments (Nos. IX et X) de la comédie de Calderón «Donner tout et ne rien donner» (*Dar lo todo y no dar nada*), «fête représentée devant LL. MM. au salon du palais royal», en 1653. Au même groupe correspond la belle *tonada à solo* de Juan de Navas (No. XI), harpiste de la Chapelle royale reçu le 17 mai 1669, et le fragment de la comédie «Choisir l'ennemi» (*Elegir al enemigo*) (XII) musique d'auteur inconnu et texte de don Agustion Salazar y Torres, composée pour célébrer «l'accomplissement des trois ans de règne (1664) de notre monarque catholique Charles II (*el Hechizado*)[1])».

Au dernier groupe appartiennent les *Baîletes de comedias del Retiro* portant les Nos. XIII, du docteur José Bassa, et XIV d'auteur inconnu. Et pour que l'on voie comme la musique de cour pour vihuela, depuis un siècle, a changé de forme et de style, à côté d'un fragment pour vihuela de Miguel de Fuenllana, auteur aveugle du XVIe siècle, je mets deux passacailles à solo avec accompagnement de guitare, de José Marín (voir les Nos. XV, XVI et XVII), auteur de la musique du No. I[2]).

Après examen de la musique de ce groupe on comprend son importance au point de vue indigène, car l'on sent là comment se reproduisent en l'âme de leurs obscurs auteurs, se combinent, se transforment, s'épurent et se subliment les thèmes populaires espagnols, (telle la *jota* émanant des *polos* et *soleàs* qui lui prêtèrent leurs dessins originaux primitifs, la *muiñeira* et l' *alalá* issues du nord, comme la *seguidilla* et les chants mélancoliques des montagnes), pour qu'ensuite convertis en nouvelle substance, amalgamés avec l'âme du musicien poète, enfin fixés dans la portée musicale et renforcés de l'orchestre et de la voix humaine,

1) L'ensorcelé.

2) Se rappeler que l'effet réel des notes écrites, pour la vihuela comme pour la guitare, est celui de l'octave inférieure.

l'effort de l'artiste les renvoie au peuple purifiés par l'art et grandis par l'inspiration.

* * *

Dans la musique profane espagnole du XVIIe siècle que j'ai pu examiner, il n'apparaît pas un seul trait de virtuosité, contrairement à l'habitude italienne.

Ce n'est pas à dire que les chanteurs du XVIIe siècle ne jouaient pas du «gosier», autrement dit se passaient de fioritures et de traits vocaux, comme le recommandaient les *vihuelistas* du siècle antérieur pour la musique de certaines romances et *villancicos*. Ce n'est qu'en des cas exceptionnels que j'ai vu d'autres notes d'ornement que l'antique *aleado*, ou mordant comme l'on dirait aujourd'hui, prescrit par un signe conventionnel. Mais les cas que je pourrais citer sont extrêmement rares.

Comme l'inévitable réaction du XVIIe siècle consista en le triomphe de la monodie sur la polyphonie antérieure, les chanteurs se livraient avec tant d'ardeur aux douceurs et aux flatteries de l'applaudissement personnel que leur virtuosité triomphante fournit, aboutissement de toute manifestation musicale, la monodie, l'air et le solo; laissant les chœurs aux choristes, apparus précisement à cette époque, on se contenta, pour soutenir la voix sans l'étouffer, du basso continuo, dont l'interprétation pratique, assez élastique, se prêtait à faire briller le virtuose et permettait d'employer ou non, au goût du chanteur, divers instruments choisis à l'occasion par les accompagnateurs eux-mêmes, selon les moyens dont ils disposaient.

Les documents de musique profane manuscrits ou imprimés du XVIIe siècle ne sont abondants en Espagne qu' en ce qui concerne les manuscrits: les imprimés sont très rares. De ces derniers à peine pourrait-on citer quelques-uns, sortis, antérieurs au XVIIe siècle, des presses de l'imprimerie musicale de Don José de Torres Bravo, organiste, puis maître de la Chapelle royale. Ils comprennent, sous la forme de partition habituelle en ce siècle, la partie ou les parties vocales et un accompagnement de basse, chiffré avec une surprenante parcimonie. Les documents en parties détachées manuscrites abondent, composés des mêmes éléments vocaux et instrumentaux.

Les mouvements[1]), les nuances, l'art de faire des variations ou de varier la cantilène, l'expression en général et la délimitation du personnel soliste et choral dans les ensembles, surtout la nature de l'accompagnement instrumental, étaient laissés au gré du maître ou simplement

---

1) Lentement ou vite, se lit quelquefois, et, comme modification au caractère du mouvement, partiel ou général, *saltadito*, *voladito*, *picadito el compás* (etc.).

du musicien, comme l'on appelait celui qui figurait à la tête des troupes théâtrales.

La question des accompagnements et des variantes *secundum artem* est encore plus obscure dans les parties chantées comme dans les parties d'accompagnement. Quand apparaissent des accompagnements de forme développée, comme par exemple dans les œuvres religieuses de Cómes (1568—1643) maître né à Valence, le chiffrage de la basse est habituel quoique limité, si limité que les œuvres paraissent écrites pour des accompagnateurs orecchianti ou pour des ménestrels (*ministriles*) habiles qui avaient le coutume de les entendre.

Si dans les œuvres religieuses apparaît un chiffrage qui ne pêche pas par excès, en revanche dans les manuscrits de musique profane le chiffrage de la basse brille complètement par son absence, en Espagne comme en Italie où, paraît-il, fut inaugurée la coutume de noter les chiffres. Tout était confié aux accompagnateurs habiles, organistes, clavecinistes[1]), ou harpistes, qui à l'occasion marchaient passivement avec le chanteur, le secondant ou, selon les passages, développant et ornant la basse continue. Les seuls instruments qui formaient l'orchestre théâtral, comme on disait au XVIIe siècle, étaient: la guitare, la harpe ou le violon (sans compter, évidemment, ceux qui fonctionnaient à l'occasion sur la scène) destinés à accompagner les voix, quand

Cantaban à dos y à tres
Y representaban hembras[2])

selon le dire de Rojas[3]) se rapportant à l'époque où Micer Andrès Rey de Artieda (1564—1613) de Valence, donnait au théâtre ses «Enchantements de Merlin» (*Encantos de Merlin*) et de même quand s'introduirent[4])

Las comedias de apariencias
De santos y de tramoyas[5])

De sorte que selon les citations de Rojas, l'orchestre allait progressant et introduisant d'autres instruments de renfort à la basse continue quand

Cantábase à tres y à cuatro.

Et un progrès qui n'était pas de peu d'importance, disons-le, fut l'introduction des *cuatros de empezar* et de l'orchestre de guitares ou de harpes, soutenu d'une basse à cordes appelée violon, quand on imagine un

1) Le clavecin était pour l'Espagne ce qu'est le *cembalo* pour l'Italie.

2) On chantait à deux et à trois — et faisait voir des instruments.

3) Augustin de Rojas, auteur du «Voyage amusant» d'où proviennent les vers cités dans le texte.

4) Les comédies d'apparitions — de sujets sacrés et de trucs.

5) On donnait le titre de *tramoya* (truc) à la comédie à sujet fabuleux.

Lope de Rueda[1]) en un manteau de Palencia assujetti avec des cordelettes, entonnant, vihuela en main, le prologue de salutation à cette farouche assemblée de bergères *desambridas* et de villageois *entelleridos* et arriérés réunie en une cour ou dans l'atrium d'une église. Cervantes fit l'éloge de Lope de Rueda dans le Prologue de ses comédies, et comme il est curieux et intéressant pour cette étude de savoir ce que dit l'auteur de Don Quichotte sur les représentations d'alors, il me paraît opportun de le transcrire: «Du temps de ce fameux espagnol tout l'attirail d'un acteur de comédies tenait dans un sac et consistait en quatre couvertures blanches garnies de cuir doré, quatre barbes et perruques, et quatre houlettes, un peu plus ou un peu moins, tous les personnages introduits étant des pâtres; les étoffes du vestiaire étaient deux mantes qui se tendaient à volonté sur une corde, et il se mêlait à l'églogue deux ou trois intermèdes, l'un du nègre, l'autre du ruffian, du bouffon, du basque, lesquelles quatre figures et bien d'autres, étaient réalisées par ce Lope avec la plus grande perfection et originalité que l'on pouvait imaginer ... Le théâtre se composait de quatre bancs placés en carré et de quatre ou six tables, en outre, sur lesquelles on s'élevait de quatre pieds au-dessus du sol».

Les progrès orchestraux réalisés dans la musique théâtrale de l'époque sont très visibles lorsqu'on consulte simplement les listes des troupes. Prenons-en une comme exemple. Celle de la troupe de Manuel Vallejo, qui date de l'an 1633, nous donne une idée exacte de son personnel de chant, de danse et d'accompagnement.

Manuel Vallejo chante et joue.
Maria de Riquelme danse et joue.
Miguel Jiménez, idem, idem.
Bernarda Teloy, sa femme, chante, danse et joue
Andres de Abadía chante avec harpe les contraltos.
Francisca de la Concepción, sa femme, chante avec harpe, danse et joue.
Pedro de Balconer joue et danse
Maria de Balcacer, sa femme, chante, danse et joue.
Pedro Garcia Salinas, danse et joue les gracieux.
Francisco de Salas, joue.
Francisco Rodriguez, danse et joue.

1) On peut le considérer comme le créateur du moderne théâtre populaire espagnol. Il naquit à Séville au commencement du XVIe siècle et mourut en 1567. Son premier métier fut celui de batteur d'or qu'il abandonna pour se consacrer au théâtre. En 1558 il représenta à Ségovie une comédie joyeuse pour solenniser l'inauguration de la nouvelle cathédrale. Il s'établit à Madrid, d'où il passa à Valence en contractant mariage avec une valencienne. On connaît de Lope de Rueda quatre comédies, deux dialogues pastoraux et dix *entremeses* (intermédes) retrouvés et publiés par Juan de Timoneda, son premier éditeur et compilateur.

Marco Antonio, chante les basses et joue.
Agustin Molina chante les contraltos et joue.
Francisco Valdès chante les ténors, danse et joue.

Musique à dix, poursuit la liste, c'est-à-dire musique qu'on peut exécuter avec cinq femmes et cinq hommes; personnel adéquat pour chanter, par exemple, la *Jácara* signalée au numéro V, les cinq femmes et les cinq contraltos hommes pour les parties correspondantes de la composition. Valdès qui chantait les ténors, Marco Antonio qui chantait les basses et Vallejo[1]) qui comme auteur (impresario) de la troupe était accoutumé à parler fort et à cause de cela avait une voix de circonstance, chantaient le bas pour donner un appui sonore aux prodigieux accompagnements que faisaient sans doute avec la harpe les harpistes de la troupe Abadía et Francisca de la Concepción, sa femme.

Ceci indique l'orchestre et le personnel du chant destinés à exécuter le *cuatro de empezar* et ceux des intermèdes, les musiques de la *Loa*, l'Intermède, le ballet, la Mascarade ou la *Jácara* intercalée et indispensable en toutes ces fêtes chantées, fêtes de zarzuela, fêtes royales[2]) (etc).

Les musiques de coulisses ou de scène propres à la comédie, pour ainsi dire la partie sérieuse de la représentation, se composaient d'instruments variés. Légendaire est le «suenan chirimias» (chalémies) des œuvres de Calderón, pleines d'observations scéniques comme celles-ci, «*suenan dentro cajas* (tambours)» clairons et voix (*El Castillo de Lindabridis*); on joue des tambours et des trompettes «avec les instruments» (*El Jardin de Falerina*): «*tocan las chirimias y atabalillos*», (petits tambours); puis jouent *atabalillos et chirimias*, et pendant que l'on chante la musique (c'est-à-dire les chœurs) le premier couple sort . . . (*El gran principe de Fez*);» «musiciens avec instruments, tambours distendus et sourdines» (*La exaltacion de la Cruz*); les *Ciclopes* chantent au son de *martillos* (*La fiera el rayo y la piedra*)[3]). Dans la mascarade finale de cette dernière comédie, jouée pour la première fois en Mai 1652, il y a une note qui nous renseigne sur le personnel vocal dont disposait Calderón: «Ici la Comédie étant terminée la mascarade commence, répartie en deux chœurs musicaux à sept voix, formés chacun de quatre femmes

---

1) Manuel Alvarez de Vallejo, célèbre par sa façon parfaite de jouer et sa qualité d'auteur (impresario), pour avoir été l'un des cinq fondateurs de la confrérie de Nuestra Señora de la Novena (N. D. de la Neuvaine) patronne des comédiens, et pour s'être marié avec la belle et très pieuse Maria de Riquelme. Il mourut en 1644.

2) Les fêtes royales constituaient une espèce de drame, quelques-unes étaient purement comédies de cape et d'épée; les autres étaient des drames de cour «avec spectacle, apparitions et musique».

3) La bête féroce, l'éclair et la pierre.

et trois hommes, et une troupe de douze femmes qui sont les danseuses.»

Nous connaissons l'accompagnement de quelques partitions religieuses de Cómes, par exemple le *Dixit Dominus* du premier ton à 17 voix réparties en quatre chœurs. Le premier chœur était accompagné par la harpe, le second par *l'organum primum*; le troisième chœur, suivant cette note, «*dicat solus altus cum instrumentibus*», était accompagné par deux cornets (à bouquin), saquebute et basson, et le quatrième chœur était accompagné par les vihuelas et *l'organum secundum.*

Nous savons aussi que les ouvrages non liturgiques du même auteur *tonadas*, *villancicos*, *romances*, etc., s'accompagnaient avec les simples orchestres de *ministriles* (ménestrels), comprenant un ou deux cornets à bouquin, un ou deux *bajoncillos* (petits bassons) et un basson, ou bien une paire de *chirimias* (chalémies), un petit basson et un basson.

Ces données nous renseignent sur les instruments qui formaient les orchestres sur le proscenium du théâtre calderonien, d'autant plus indispensables qu'au théâtre de cette époque on ne parle jamais d'orgues ni de clavecins d'accompagnement. On y fait mention des *chirimias* que cite si souvent Calderón, de quelque *clairon* ou pour mieux dire *trompette*, et des petits bassons ou bassons correspondants; et ce matériel sonore qui doublant les voix les appuyait pour sauver les dissonances, servait à la fois pour donner le ton aux répliques de la musique à la cantonade ou sur la scène même, qui alternaient avec le dialogue des personnages.

On ne parle de *violes*, *violons*, ni de *flûtes* (rarement de *pifanos* [fifres]) dans les annotations des pièces de Calderón, et cependant on sait que Marie de Hongrie, sœur de Charles V, avait à sa solde à cette époque des joueurs de viole et de violon, de cornemuses et de cornets à bouquin, des *dulzaineros* (joueurs de douzaine) et joueurs de basson, des joueurs de *chirimia*, *de salterio*, de *espineta* (épinette), de laud (luth) etc [1]).

Un siècle plus tard, Francisco de Valdès institua, par ordre de S.M., une véritable école de ménestrels (1652). Le personnel de douze ménestrels de service qui fonctionnait à l'école de Valdès se composait de quatre soprani de *chirimia* et *corneta*, de deux tenors de *chirimia* qui jouaient aussi les petits bassons, de deux contralti de *chirimia* et de quatre saquebutes.

Avant la fondation de l'école de Valdès dans laquelle, comme l'aura noté le lecteur, la famille d'instruments à vent se trouvait au complet, sans omettre une seule de ses parties, les ménestrels étaient utilisés par

1) Nous savons tout cela par un inventaire de son trésorier et maître de Chapelle Roger Pathie, et un dossier des comptes de la garderobe de la reine Marie (Archives de Simancas, Contaduria mayor, 1re époque, numéro 1017).

les princes et magnats spécialement durant les réjouissances du carnaval: «Les ménestrels servaient dans la mascarade, dit un document du 4 Mars 1628: et il est clair que les princes et magnats de la cour les utilisant, avec plus de raison Philippe IV pouvait apprécier leurs services, les mettant aux ordres de Calderón et de *l'ingenieria* théâtrale du royal séjour de la zarzuela je suppose, quand en 1629 on joua pour la première fois le *Jardin de Falerina*.

Rares étaient les «joueurs de *chirimias* hautes»: pour les sopranos de ce genre (de *chirimia* bien entendu) «il y a grande pénurie», dit un document de 1625, et cela se comprend, car, sans les *chirimias* hautes qui s'harmonisaient avec les ténors de *chirimias* et basson, la partie aiguë de l'édifice sonore restait faible, uniquement réduite au cornet soprano[1].

Dans un autre document de date précise et d'emploi cité plus haut, le maître de la chambre de la Reine Marie de Hongrie, Roger Pathie détaille divers instruments, les uns qui se donnèrent et d'autres qui furent vendus aux enchères publiques, parmi lesquels cinq violons *d'arco de braxo con sus arquillos*,[2] quelques *orlos*[3] d'Allemagne, huit cornets noirs, six cornets blancs, etc. Ce que nous entendons aujourd'hui par violon était au XVII[e] siècle un instrument moderne en Espagne (ce qu'on appelle moderne pour cette époque comme tels autres qui ne sont pas actuellement en usage) et Pedro Cerone, bergamasque le signale en son «*Melopeo y Maestro*» imprimé en 1613. Comme Cerone passa beaucoup de temps à Madrid et assista fréquemment aux soirées et fêtes que donnait en son palais le roi Philippe IV, on ne s'étonnera pas, vu le caractère intempérant de l'hôte bergamasque qu' il s'exprime en des termes que je citerai à titre archéologique: «Philippe IV est très passionné de musique et porté à octroyer places et prébendes fort riches en Espagne aux chanteurs et musiciens», «musiciens de vie joyeuse» ajoute-t-il avec le dépit propre à celui qui désira sans l'obtenir une de ces places et prébendes. En une autre partie de son livre il énumère les «musiciens de vie lucrative» qui avaient place et appointement au palais: «joueurs de clavecin, guitare, luth, harpe, cornet, flûte, saquebute, vihuela, violon (dans le sens de basse de cordes) et même violon et *violaça* (grande viole). Il faut noter cette énumération et accumulation d'ins-

1) Les cornets blancs ou noirs, comme on les appelait en Espagne selon la couleur du cuir dont on les recouvrait, droits ou tors, étaient des instruments de sonorité douce et avantageuse pour doubler les voix; le timbre propre de ces instruments était, le lecteur le comprendra, fort distinct de celui du clairon ou de la trompette.

2) Archet de bras avec leurs petits archets.

3) Orlos, petits instruments à vent tournés en crosse et à double languette. Ils correspondent à l'antique *Krummorn* allemand et figuraient comme une variété entre les anciens hautbois et basson. — On donnait aussi en Espagne le nom de *orlos* à un registre d'orgue.

truments, pour en déduire par relation ce que pouvaient être, en des cas extraordinaires, sans doute, les orchestres qui exécutaient les musiques, ainsi les appelait-on, génériquement) au théâtre calderonien.

Le violon, cependant, ne figure pas sur les listes officielles du personnel de la Chapelle Royale rédigées en 1608. En 1617 il y est fait mention pour la première fois d'un certain Felipe Pichinini «joueur d'instrument et chanteur (exécutant) de théorbe», et en 1626 d'un «joueur de vihuela». La Chapelle Royale fut assez réfractaire à l'introduction de ces éléments sonores destinés tôt ou tard à donner le coup de grâce à la polyphonie liturgique et au culte technique de cette forme d'art. Il n'en fut pas de même des magistères de chapelle divers de la nation, qui les introduisirent vite et fatalement.

Mais à partir de 1633 (du moins c'est le plus ancien document que je puisse citer) entre par nuées à la chapelle royale, encore dirigée par le fameux Mateo Romero (+ 1647), un groupe de «musiciens d'instruments»: Melchor de Camargo et Martin de Ruego, bassons; Francisco de Valdès (le futur fondateur de l'école de joueurs de chirimia), petit basson; Lope Machado, Juvenardi et «autres joueurs de harpe»; Juan de la Bastida et Enrique Boteler, joueurs de vihuela; Felipe del Vado, Martin Gomez et «autres joueurs de violon (basse) et cornet». Subitement se produit en 1635 une véritable irruption de sept violonistes, commandés par Florian Rey, parmi lesquels je mentionnerai Juan et Felipe del Vado (bons compositeurs dont on possède des œuvres), Esteban Limido, Juan de Pavela, Eugenio de Heredia, etc. Quel moment, celui-là! et quel personnel de noms fameux pour l'histoire de la musique en Espagne figure à la Chapelle Royale! Mateo Romero qui arrive à la retraite, le génial Carlos Patiño entrant en pleine fonction de maître de chapelle, Francisco Clavijo et Sébastien Martinez Verdugo, sans oublier Juan Hidalgo, joueur de harpe et compositeur de génie dont nous connaissons des œuvres importantes.

Ces légères considérations suffisent pour établir, par analogie, ce que devaient être les instrumentistes du théâtre calderonien et comment ils exécutaient *secundum artem* ces lettres mortes pour nous, les parties d'accompagnement écrites en leur temps sur des feuilles détachées, lettres mortes à tel point que même la maigre notation de basse chiffrée leur donne plus l'apparence de mort que de vie, pour qui les contemple ou les étudie et ne connaît que les secrets de la notation graphique moderne.

«Ce que devaient être» les musiciens de ce théâtre, ai-je dit, et je l'ai dit parce que la qualification d'orchestre est inexacte pour parler de telles musiques, simples groupements d'instruments parasites destinés à doubler les parties vocales et à renforcer la basse continue. Le véritable orchestre arriva plus tard. Leur rôle dans le théâtre calderonien, et, à

peu près, dans celui de toute cette époque, fut réduit à se grouper pour faire entendre quelque ritournelle selon les besoins scéniques, et, à part cela, à donner un appui aux voix en doublant leurs parties respectives.

Cette étude ne se termine pas ici, mais en un prochain travail, complément de celui-ci, consacré à l'églogue pastorale *La selva sin amor* (La forêt sans amour) de Lope de Vega et, en même temps, à tout ce qui reste à dire sur la musique et les musiciens du théâtre de Calderón.

I.

Andantino.

Voix.

Accompagnement.

A-si mori-ré, a-si mori-ré,

has-ta que la for-tuna ase-gure, A ma-rilis cru-el,

la ven-tura, el tro-fe-o, la dicha que aguardo en lo esquivo de tanto des-

den. A-si mo-ri-ré, a-si mo-ri-ré.

6 6

Couplets.

(Manquent les paroles dans l'original.)

II.

Vivace.

Soprano.
Tenore.
Basso.

Ro-me - ri - co, tú que vie - nes de don - de mi vi - da es - tá las nue - vas d'e - - - lla me - - - - da.

Fine.

Da-me nue - vas de mi vi - da, a - si Dios te de pla - - - cer.

D. C.

III.

Moderato.

Sopr. I. O - la, o - la, o - la, o - la,

Sopr. II. O - la, o - la, o - la

Sopr. III. O - la, o - la, o - la,

Tenore. O - la, o - la, o - la, o - la, o - la,

Harpe.

o - la | haó! | des - di -

haó! o - la, | o - la, ha - ó! | des - di - cha - da bar -

o - la haó! | o - la haó! | des - di - cha - da bar -

o - la haó! | des - di -

cha - da bar - qui - | - lla, des - di - | cha - da

qui - - - - | lla, | mi - ra que el

qui - - - - | lla, mi - ra que el | vien - to te lle - va per -

cha - da bar - qui - - lla, | des - di -

bar - | qui - lla, bar - | qui - lla,

vien - to te lle - va per - | di - da, te lle - va per - | di - da, des - di -

di - da, mi - ra que el | vien - to te lle - va per - | di - da,

cha - da | bar - qui - lla mi - ra que el

mi-ra que el | viento te lle-va per - | di-da, te lle-va per-
cha-da | bar- | qui-lla, bar-
des-di - | cha-da | bar-
viento te lle-va per - | di-da, mi-ra que el | viento te lle-va per-

di-da. O-la | haó! o-la | haó! o-la
qui-lla | vuel - ve la | pro-a, lle-ga á por-
qui-lla | vuel-ve la pro-a, | lle-ga á por-fi-a,
di-da. | O-la haó! | o-la haó!

haó! o-la haó! | ba-te los | remos, llega á por- | etc.
fi-a. O-la | haó! o-la | haó! o-la | etc.
to-ca en la o-ri-lla, | o-la haó! | o-la haó! | etc.
o-la haó! | ba-te los remos, | lle-ga á porfi-a | etc.
etc.

IV.

Vivace.

Soprani.

Con las mozas da Va_lle_cas al corro sa_lió Pas_

Basso. Accomp.

cual, me_nos fi_no que lo menos, más pre_cia_do que lo más,
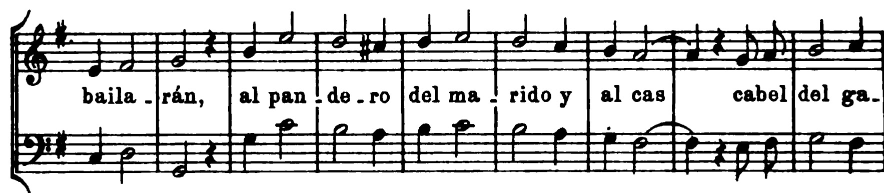
más pre_cia_do que lo más. Muchas bailan y bai_la_rán, muchas
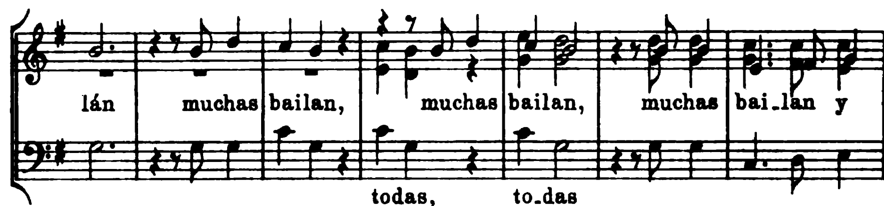
bailan y bailarán, bailan y baila_rán, bailan y baila_rán y baila_
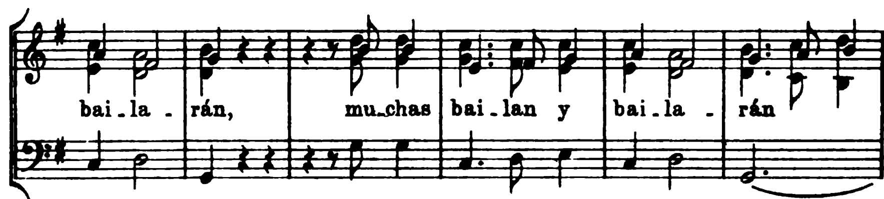
rán, con el són, con el són, con el són del re_
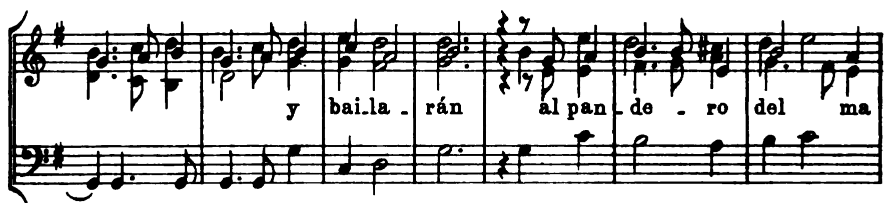
con el són, con el són
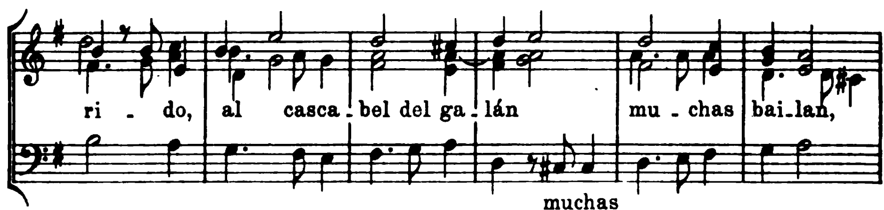
cien ve_ni_do, muchas bailan y baila_rán, y
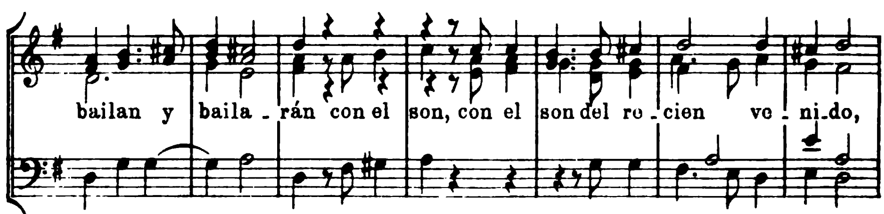

baila - rán, al pan - de - ro del ma - rido y al cas cabel del ga-


lán muchas bailan, muchas bailan, muchas bai-lan y
todas, to-das


bai-la - rán, mu-chas bai-lan y bai-la - rán


y bai-la - rán al pan - de - ro del ma


ri - do, al casca - bel del ga - lán mu - chas bai-lan,
muchas


bailan y baila - rán con el son, con el son del ro - cien ve - ni-do,

muchas bailan, muchas, muchas bailan y bai_la _ rán

to_das

muchas bailan y baila _ rán y baila _ rán.

V.

Moderato molto.

Sopr. I.

Soprani.

Basso. Accomp.

No hay que de _ cir _ _ le el pri _ mor ni con el va_

lor que sa _ le, que yo sé que es la za _ gala de las que rom_

(♮) 8♯

(♯) Tutti.

_ pen el ai_re, que yo sé que es la za _ gala de las que rom_

8♯

Sopr. II.

_ pen el ai_re. Tan bi _ za_rra y presu _ mi_da, tan va _

(♮) (♮)
liente es y a-rro-gante que ha ju-ra - do que ella so - la ha de ven-

Tutti. (♯) (♯)
cer al Dios Mar-te, que ha ju-ra - do que e-lla so-la ha de ven-

(♯) Sopr. II.
cer al Dios Marte. Si sa-le, que la fes-te-jen las flo-re-

ci-llas y a-ves, juz-ga-rá que son te-mo-res lo que hacéis

Tutti.
por a-gra-da-bles, juz-ga-rá que son te-mo-res lo

(♯) Sopr. I.
que hacéis por a-grada-bles. Mue-ra con la confu-

Sopr. III. Sopr. II. Sopr. I.

sion de su a_rro _ gan _ cia que trae por bla_són de la vic _ toria,ra_

_yos con que ha de abra_sarse ra _ yos con que ha de abra_sar_se.

D. C.

VI.

Lento.

Sopr. I e II. Ay! Ay! Ay!
Ay! dul _ ces pren _ das Ay! Ay!

Sopr. III. Ay! dulces pren _ das por mi mal ha _

Tenore. Ay! dulces prendas por mi mal ha _

Accomp.

Ay! dulces prendas por mi mal ha_lla _ _ _ _
dulces pren _ das por mi mal ha _ lladas, dulces pren_das Ay!

lla _ _ _ das Ay! Ay! Ay! dulces pren_das

lla _ das Ay! Ay! dulces prendas mal ha_lladas

. . . das, dulces prendas por mi mal ha_lla_das.

Ay! dul_ces prendas por mi mal ha_lla . . . das.

por mi mal ha_lla_das, mal ha_lla . . . das.

por mi mal ha_lla . das, por mi mal ha . lla . das.

VII.

Allegretto.

Polifemo.

Accomp.

Pe_re_grino estran_ge_ro que va_gan . do las o_las en las es_pu_mas dis_te de tu espe_ran . . . za al marque bra_ma, al cé_fi_ro que so . . pla.

VIII.

Lento.

Voix.

Accomp.

Llo_ran . . do no . ches y di . as

de A-le - - jo au sen - - cia tan lar - ga es-

tá la infeliz Sa-bi - na diciendo al vien - to sus a-mo - res.

IX.

Moderato.

Voix.

Accomp.

A Ni - se a-do - ro y aunque la di-je mi fre-ne-

si ni sé si me quie-re, ni por-qué ha de querer-me sé.

X.

Moderato.

Une voix.

Accomp.

Autre voix.

Solo el silencio tes - ti-go ha de ser de mi tor-men - to. Aun no

ca-be lo que sien - - to, en to-do lo que no di - - go.

XI.

Andantino.

Voix.

Accomp.

Bus_caba el a_mor, bus_caba el a_mor en la

llama, en la per_la, el a_ve y la flor, y te_ní_a_le

den_tro de mi co_ra_zón; Que bueno i_ba yo, pi_diendo ra_zón, ce_los,

sombras de la luz y á las ti_nie_blas del sol. Bus_caba el a_

mor, bus_caba el a_mor y te_ni_a_le den_tro de

mi co_ra_zón, y te_ní_a_le den_tro de mi co_ra_zón.

Couplets.

Pregun_taba al cie - lo si su hermoso ve - lo e_ra de mi anhe - lo cau -

- sa su - pe_rior, mas ni la hermo_su - ra de - su llama pu - ra

e - ra sombra oscu - ra de su excel - so a - mor. Bus - caba el a -

mor y te - ní - a - le den_tro de mi co - ra - zón.

XII.

Allegretto.

Voix.

Accomp.

Con el re - tra_to de A_donis, Ve_nus dor_mida se que da envi -

dioso de sus dichas A_mor qui_tár - se_lo in - ten - ta. Des_pier - ta,

des-pier-ta, que quien ama no es justo se duer ma, no es justo se duer ma.

XIII.

Andantino.

Voix.

Accomp.

Si de Ama-ri-lis los o-jos dis-pa-ran flechas que hieren con dul-ce ri-gor ¿de qué le sirve a Cu-pi-do la al ja-ba? ¿pa-ra qué quie-re A-mor el ar-pón?

XIV.

Allegretto.

Voix.

Accomp.

Es tu li-son-ja el ser mi ho-mi-ci-da es tu li-son-ja el ser mi homi-cida de la fiel vis-ta que te

mi-ra, de la fiel vista que te mi - ra. Pe-ro yo es-pero el ver-te do-

Fine.

li-da pe-ro yo es-pe-ro el ver-te do-

lida, de ha-ber he-rido, de ha-ber he-rido á quiente ado-ró. Es tu li-

D. C. al Segno 𝄋.

XV.

Andantino.

Vihuela.

XVI.

Allegro vivace.

Voix.

Guitarre.

Diz que era co_mo u_na nieve Ma_rica la de Ber_lin_ches, y viene el de_monio y que ha ce que su mal gus_to la tiz _ ne,

que su mal gus_to la tiz _ ne, que su mal gus_to la tiz _ ne.

Couplets.

Porque á todos di _ ce, porque á to_dos di_ce,

que espara e _ lla, que espara e_lla, el pe _ or ningu _ _ _ no

el pe - or ningu - - - no, el me - jor cualquie - - ra.

D.C.

XVII.

Allegretto.

Voix.

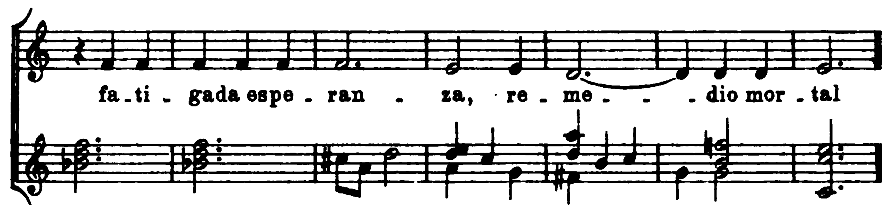
Guitarre.
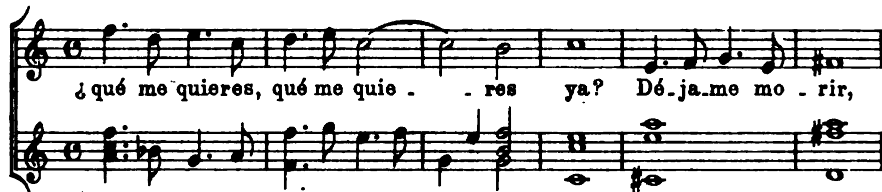
A-quella Sierra Ne - va - - da, que densa nu - be pa - re - ce, con el ri-gor del es - tí - - o en pardo es-co-llo en pardo es-co - llo se vuel - ve.
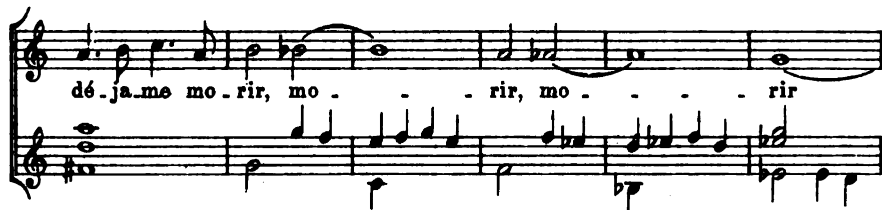
Couplets.

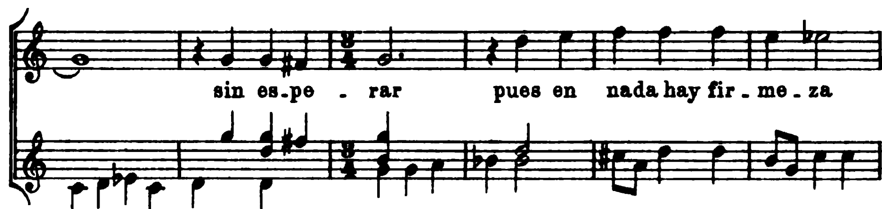
Piu vivace.
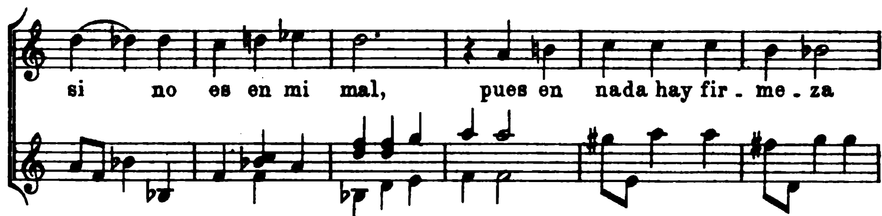
Fa ti - gada espe - ran - - za, re - me - - dio mor - tal
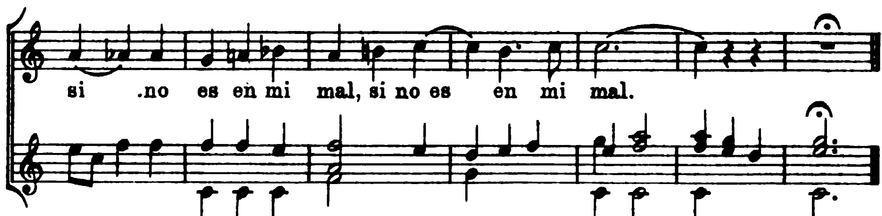

fa_ti _ gada espe _ ran _ za, re _ me _ _ _ dio mor _ tal


¿ qué me quieres, qué me quie _ _ res ya? Dé_ja_me mo _ rir,


dé _ ja_me mo _ rir, mo _ _ _ rir, mo _ _ _ _ _ rir


sin es_pe _ rar pues en nada hay fir _ me _ za


si no es en mi mal, pues en nada hay fir _ me _ za


si no es en mi mal, si no es en mi mal.

Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart

von

Walter Niemann.

(Leipzig.)

I. Kurzer geschichtlicher Überblick über die schwedische Musikgeschichte des 16.—18. Jahrhunderts[1]).

Ein musikalisch reicheres Leben entfaltete sich in Schweden erst unter der Herrschaft der musikliebenden Vasa-Dynastie (16. Jahrhundert), unter deren Vertretern sich besonders der unglückliche König Erik auszeichnete. Die Laute war in dieser Zeit, wie in ganz Europa, das bevorzugte Instrument. Der 30jährige Krieg hatte für die weitere Entwicklung der schwedischen Tonkunst insofern große Bedeutung, als er Schweden zuerst in regen geistigen Verkehr mit den übrigen europäischen Kulturländern brachte und eine lebhafte Einwanderung deutscher und niederländischer Musiker nach Schweden veranlaßte. Mit dem Tode Karl's XII. jedoch, dessen Hof völlig nach französischen Vorbildern eingerichtet war, lösten nun endgültig französische Einflüsse die bisher herrschenden deutsch-niederländischen allmählich immer mehr ab. Von einer wirklichen musikalischen Bedeutung Schwedens kann man aber erst nach dem Auftreten Anders Düben's (etwa 1590—1662; »*Pugna triumphalis*« auf Gustav Adolf's Tod und anderes), eines geborenen Deutschen, Hoforganisten und Organisten an der »Deutschen Kirche« in Stockholm,

---

1) Literatur für die ältere Zeit: Zu älteren [schwedischen] Kompendien gehören: W. Bauck (1808—1877), Handbuch der Musikgeschichte (1862, 1867, 1888): Abr. Mankell (1802—1868), Musikgeschichte (3 Bände, 1864); P. C. Boman, Ein Blick auf die Tonkunst in Schweden (1857); A. Soubies, *La musique scandinave avant le XIXe siècle* (Revue Mus., 18, 1); Ravn, Skandinavische Musik (Mendel-Reißmann's Lexikon, Ergänzungsband 1883, Seite 551ff., bis gegen 1880, deutsch); ferner Marianne Ehrenström, *Notices sur la littérature et des beaux-arts en Suède. II. Théâtre et musique* (1826); Piscator, Historischer Überblick über die schwedische Musik unter Gustaf III. (1860); F. A. Dahlgren, Mitteilungen über Stockholmer Theater (1866); Ad. Lindgren, Schwedische Hofkapellmeister 1782—1882 (1882). Eingehendes über die Entwicklung der schwedischen Musik der alten und älteren Zeit bietet Tob. Norlind's Studie: Musikgeschichte Schwedens 1630—1730 in den Sammelbänden der IMG. I, Seite 165ff. (deutsch) und seine »Schwedische Musikgeschichte«, Lund 1901, welches Werk der vorliegenden Darstellung der älteren Zeit zu Grunde gelegt wurde. Bibliographie bis zur Neuzeit: T. Norlind's Källorna till svenska musikens historia in »Svensk Musiktidning« 1901 (schwedisch).

reden. Die Familie Düben stellte nun in Schweden fast während des ganzen 17. Jahrhunderts die vorzüglichsten Musiker. Den musikalischen Gipfelpunkt erreichte die etwa die Jahre 1632—1718 umfassende »Großmachtszeit« (Storhetstid) Schwedens unter seinem Sohne Gustaf Düben dem Älteren († 1690), dem »Begründer der schwedischen Musik« (Kompositionen, meist geistliche, aller Art[1]), besonders ein »Miserere« und »Surrexit«). Dieser deutschen und italienischen Vorbildern folgende Meister war als Komponist durch seinen lebhaften Verkehr mit Chr. Bernhard in Hamburg, mit Tunder und Buxtehude an St. Marien in Lübeck der erste große Vermittler zwischen deutscher und schwedischer Musik. Er ist wohl am meisten bei uns als Sammler durch seine in Upsala (Universitäts-Bibliothek) aufgefundene, 248 Kompositionen enthaltende handschriftliche sogenannte Notbibliothek (»*Motetti ed Concerti*«, fünf Bände) bekannt geworden, der einst wichtigsten Fundgrube für Tunder's und Buxtehude's Kompositionen von kulturgeschichtlicher Bedeutung. Als Liederkomponist muß ihm eine ähnliche Bedeutung für Schweden zugesprochen werden, wie Heinrich Albert für unser Vaterland (*Odae sveticae* nach Sam. Columbus, 1674, Anweiser zur Tugend, 1687, und andere Werke).

Dem Namen Düben machten weiter große Ehre sein ältester Sohn Gustav (1659—1726) und dessen Bruder Anders (1673—1738), beide wiederum Kapellmeister an der Hofkapelle, letzterer auch fleißiger, wenngleich durchaus hinter seinem Vater zurückstehender Komponist (Hofballett 1701, »*Marche de Narva*«, Klaviersachen).

Auch Pier Verdier's (um 1650) sich mehr an deutsche als an die seit Gustaf Düben's Tod herrschenden französischen Muster anlehnendes Wirken (Suiten, Lamento und anderes) fiel in die Zeit der Königin Kristina und Karl's XII.

Ein bedeutender Musikgelehrter dieser Epoche lebte in Upsala: Olof Rudbeck (geboren 1630). Seine bedeutendste Tat war die Herausgabe der Musik zum »Alten Psalmbuch« (*Gamla Psalmbok*), 1695, mit Harald Vallerius (1646—1716), dem scharfsinnigen Verfasser vieler musiktheoretischer Schriften in lateinischer Sprache, in denen sich manche wichtige Forschungen über die alte schwedische Volksmusik befinden. Der letzte im Bunde neben C. Wallin war Joh. Arndt Bellman (1664—1709), der von deutschen Eltern stammende Großvater des später zu erwähnenden »Troubadours« des 18. Jahrhunderts, Mich. Bellman, während der beiden von Kristina an ihren Hof berufenen Ausländer und Rivalen, des Tönningers M. Meibom (*Antiquae musicae auctores septem*) und P. Bourdelot's Wirken an Wichtigkeit zurücktrat.

1) Einige Proben in Norlind's Studie (siehe oben).

Der ersten Hälfte der mit dem Tode Karl's XII. und der Regierung Friedrich's I., später Adolf Friedrich's beginnenden Blütezeit der schwedischen Stände und Ratsherren, der Freiheitszeit (1718—1772), gab das Alles dominierende Wirken Joh. Helmich Roman's (1694—1767), eines Schülers Händel's und Pepusch's, des größten Komponisten auf allen musikalischen Formgebieten, die Schweden überhaupt in der älteren Zeit aufzuweisen hat, ein bedeutsames Relief. Den seit Gustaf Düben's des Älteren Tod überwiegenden französischen Einwirkungen gesellte sich das unaufhaltsame Eindringen italienischer (Neapolitanische Oper, Graun, italienisches Konzert und anderes) und deutsch-italienischer (Händel) Einflüsse zu, die durch zahlreiche Studienreisen der meisten nun folgenden schwedischen Musiker in jene Länder und die, wie auch stets bisher, vom Hofe ausgehende, aber bedeutend verfeinerte Musikpflege in Stockholm verstärkt wurden. Roman's Kompositionen erstrecken sich über alle Formen und Gattungen, sein Bestes gab der Meister in seiner Kirchenmusik (David's Psalmen, Schwedische Messe und anderes). Seine Gewohnheit, als erster allen seinen Vokalkompositionen ausschließlich schwedischen Text zugrunde zu legen, allen fremdsprachigen stets eine schwedische Übersetzung beizufügen, wurde von einschneidender Bedeutung für die Zukunft und gibt uns das Recht, Roman den ersten großen, von nationalen Motiven geleiteten Tonsetzer Schwedens zu nennen.

Die Bedeutung der drei übrigen tüchtigen Instrumentalkomponisten, Joh. Agrell's (* 1707, † 1765 in Nürnberg; Symphonien, 1725, Klaviermusik), Dav. Kellner's († 1748; Kirchenmusik, theoretische Schrift: Treulicher Unterricht im Generalbaß 1732) und Ferd. Zellbell's des Älteren (* 1689; Choralbuch 1749), trat hinter derjenigen Roman's weit zurück.

Unter Friedrich I., welcher 1753 eine französische Theatertruppe im Stockholmer »Bollhuset« unter H. F. Johnsen spielen ließ, und unter seinem Nachfolger Gustaf III., der im folgenden Jahre eine italienische Truppe an den Hof berief, begann in dieser Epoche die erste Blütezeit der Stockholmer Oper, deren Komponisten Fr. Ant. Uttini[1] (der bedeutendste, 1723—1795; *Il rè pastore*, *Thetis et Pelée* [das Eröffnungsstück des 1773 von Gustaf III. gegründeten Stockholmer Opernhauses], Aline, Iphigenie und viele andere Opern) neben H. F. Johnsen (1717—1779; *Acis e Galatea* und viele andere Opern, Opernballetts, außerdem Kammermusik, 24 Oden, musiktheoretische Arbeiten, Choralbuch) und Ferd. Zellbell der Jüngere (1717—1780; Opernballett »Svea's Hochzeit« usw.) jedoch durchaus die Bahnen der zeitgenössischen französischen

1) Biographie Uttini's in A. Lindgren's »Svenska Hofkapellmästare« (siehe oben).

und vor allem der italienisch-neapolitanischen Schule einschlugen, so daß von irgend einer nationalen schwedischen Oper vor Hallström's Auftreten im 19. Jahrhundert noch keine Rede sein konnte.

Ein bedeutender Musikgelehrter dieser Epoche, Erik Burman († 1729; lateinische musiktheoretische Schriften), lehrte gleich Vallerius zu Upsala als Leiter eines *Collegium musicum.*

Die reichste musikalische Entwicklung der älteren Zeit erfuhr Schweden in der nun einsetzenden Gustavianischen Zeit (1772—1809) unter der Regierung Gustaf's III., eine Entwicklung, die besonders durch das Eingreifen mehrerer deutscher Meister in die dramatische Komposition eine für die Zukunft sehr wichtige Wendung nahm. Der Einfluß deutscher Kunst, namentlich Gluck's (später auch des deutschen Singspieles), dessen Schule die meisten in Stockholm wirkenden deutschen Musiker wie der Komponist von Klopstock's »Vater Unser«, J. G. Naumann[1] (1741—1801; 1777—1883 mit Unterbrechungen in Stockholm; Amphion 1773, *Cora e Alonzo* [Einweihungsstück des neuen Stockholmer Opernhauses, 1782], Gustav Vasa 1786, ein dem Stoffe — nicht der Musik nach — schon zur schwedischen Nationaloper zu rechnendes, einst populäres und seit 1882 wieder bekannt gewordenes Werk), Jos. M. Kraus[2] (1756—1792; Proserpine 1781, Äneas in Karthago und andere Opern, G. J. Vogler[3]) (von 1786—1791 in Stockholm; »Gustav Adolf och Ebba Brahe« 1788 und andere Opern), Chr. Fr. Haeffner (1759—1833; seit 1780 in Stockholm; Elektra 1787, Alcides 1793, Renaud 1801 und andere Opern) und Kr. Fr. Müller (1752—1827) angehörten, nahm neben dem sehr starken der zeitgenössischen französischen komischen Oper (Duni, Grétry, Monsigny, Dalayrac, Philidor und andere) und italienisch-neapolitanischen Oper (wichtigster Vertreter in Schweden: Uttini) von nun an ständig zu. Keiner dieser Komponisten war jedoch ein Meister ersten Ranges, ja, die Musik Naumann's, des damals angesehensten unter ihnen in Schweden, zeigt sogar einen stark spießbürgerlichen Anstrich.

Der einzige dramatische Komponist schwedischer Abkunft in dieser Epoche war der volkstümliche K. Stenborg[4]) (1752—1813; »Gustaf Adolfs jakt« 1777, Gustaf Eriksson in Dalekarlien 1784 und andere Opern). Er war zugleich der erste schwedische Musikdramatiker, welcher schwedische Volksweisen in seinen Opern verwandte und hiermit als erster den Weg

1 Deutsche Literatur über Naumann: Meißner, Bruchstücke zur Biographie Naumann's (1803—1804, 2 Bände); Biographien von G. H. v. Schubert (1844); Emil Naumann (Allgemeine Deutsche Biographie), M. J. Nestler (Dresden 1902).

2) Biographie Kraus' von Sam. Silfverstolpe (1833), schwedisch.

3) Biographien Vogler's von J. Fröhlich (1845), H. Künzel (1867), K. E. v. Schafhäutl (Augsburg, 1888), alle deutsch.

4) Biographie Stenborg's bei Crusenstolpe (siehe II, B, Anmerkung 1).

betrat, den Du Puy und Randel weiter beschritten und der, wie wir später sehen werden, durch Hallström zur Schöpfung einer nationalen schwedischen Oper führen sollte. — Das von seinem Vater 1772 begründete »Schwedische (Volks-)Theater« führte Stenborg weiter, seit 1788 unter dem Namen der »Schwedischen komischen Oper« (Singspiele, französische, italienische, schwedische komische Opern u. dergl.).

Einen beachtenswerten Partner erhielt Stenborg in J. D. Zander († 1796) mit seinen zahlreichen, durch die französische komische Oper beeinflußten, heiteren Werken (*Kronofogdarne* 1787 und viele andere).

In der nichtdramatischen Komposition folgte man den Vorbildern Gluck, Haydn und Mozart. Der Bach'sche Einfluß auf die gesamte schwedische Musik-Entwicklung blieb stets hinter dem Händelschen zurück, nicht ebenfalls so der Beethoven'sche. Das gustavianische Zeitalter schenkte Schweden drei Klassiker der Instrumental-Musik: seinen ersten bedeutenden Symphoniker: J. M. Kraus (siehe oben; fünf Symphonien, außerdem unter anderem seine herrliche Trauerkantate auf Gustaf III. Tod, zahlreiche Kammermusik, Klaviersachen, weniger bedeutende Lieder), einen dem Ernsten, Männlichen zuneigenden Meister. Dieselbe geistige Richtung verfolgte Schwedens bedeutendster Kammermusik-Komponist der klassischen Zeit und hervorragender Kontrapunktiker, der Schüler Johnsen's, Kraus' und Vogler's: Joh. Wikmanson (1753—1800; drei Haydn gewidmete Streichquartette, H-moll-Sonate und andere), und der dritte »Klassiker«, als welchen ihn die Schweden ansprechen: Per Frigel (1750—1842; Hochzeitskantate 1795, Symphonie, Oratorium »Der Erlöser auf dem Ölberg« 1815 und andere Werke), der sich außer von Gluck, Haydn und Mozart auch in ganz geringem Maße von Bach beeinflußt zeigte.

Das Lied des gustavianischen Zeitalters erwies sich als gänzlich vom deutschen Singspiel mit Hiller und der Berliner Liederschule mit ihren zahlreichen Kleinmeistern wie Schulz, André, Reichardt, Zelter und anderen beeinflußt und trug, wie alle Liedschöpfungen dieser Schule, einen durchaus volkstümlichen, einfachen, jedoch musikalisch noch nicht nationalen Charakter. Der Liedklassiker dieser Epoche und Vorläufer der Blütezeit des schwedischen Liedes im Anfang des 19. Jahrhunderts war Olof Åhlström (1756—1835), zugleich ein unermüdlicher Vorkämpfer für das zeitgenössische deutsche Lied und die deutsche Musik in Schweden in seiner von ihm 1789 gegründeten und bis 1834 fortgeführten Zeitschrift »Musikalischer Zeitvertreib«. Das von ihm bis 1823 fortgesetzte Sammelwerk und wichtigste Denkmal dieser zielbewußt verfolgten volkstümlichen Richtung im Liede hieß »Skaldenstücke« (*Skaldestycken satta i Musick*, 18 Bände; es enthält neben Åhlström'schen Liedern solche von Haeffner, Stenborg, Palm, Kraus, Zander und anderen).

In allen diesen Liedern wurden ganz dieselben Tendenzen praktisch zum Ausdruck gebracht wie in den Schöpfungen der Berliner Liederschule.

Außer zahlreichen, populär gewordenen Liedern komponierte Åhlström einige Schauspielmusiken, eine Kantate 1808 und gab eine Klavierschule sowie ein Choralbuch 1832 heraus. Den größten Ruhm genießt er jedoch als Aufzeichner und Herausgeber der Bellman'schen Gesänge.

Einen gleichgesinnten Nachfolger fand Åhlström bald in Joh. Fr. Palm (1753—1821), während der große schwedische »Troubadour« oder »Nationalskalde« des 18. Jahrhunderts und originelle Repräsentant des schwedischen Gesellschaftsliedes jener Zeit, K. Mich. Bellman[1]) (1740—1795), diese volkstümliche Richtung in eigenartiger, einziger Weise fortführte. Er legte nämlich — man denke an Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße« (1736—45)! — eigenen schwedischen Dichtungen die verschiedensten und damals beliebtesten Melodien der französischen Chansons, aber auch solche der Deutschen, Italiener, Engländer, auch schwedische, dänische, deutsche und andere Volksweisen, Tanzstücke und anderes mit größtem künstlerischem Feingefühl in einer Weise unter, daß Text und Melodie eine wirklich ideal zu nennende Verbindung eingingen. Bellman's Lebenswerk hat Åhlström[2]) nach seinen Vorträgen aufgezeichnet und als »*Fredmans Epistlar och sånger*« 1790 bis 1795 (Neuauflage von Drake) der Nachwelt aufbewahrt. Neuerdings sind Bellman's Weisen durch Sven Scholander's heitere Kunst wieder überaus warm aufgenommen worden.

II. Das 19. Jahrhundert in der schwedischen Tonkunst.

A. Einiges über das schwedische Volkslied.

Man kann die schwedische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in zwei große Epochen teilen: in das etwa die erste Hälfte des Jahrhunderts umfassende »Zeitalter der Vokalkomposition und der Fremdherrschaft in der Oper« und in das »Zeitalter der Romantik und nationalen Oper«. Das letztere läßt sich, dem Gebrauch unserer geschichtlichen Werke entsprechend, wieder in eine Schule der (klassizistischen) Romantik, welche etwa die Jahre 1850—1880 umfaßt, und in eine solche der Neuromantik bis zur Gegenwart teilen.

Das »Zeitalter der Vokalkomposition« leitet die außerordentlich wichtige, den Grundstein zur nationalen Schule bildende Bewegung der Sammlung und Neuausgabe des alten schwedischen Volks-

1) Zur wichtigsten Literatur über Bellman gehören: Joh. Flodmark, Der Ursprung der Melodien Bellman's, 1882, in der »Svensk Musik Tidning«; Adolf Lindgren, Die Musik Bellman's, Musikalische Studien, Stockholm 1896 (alles schwedisch).

2) Biographie von A. A. Afzelius, Stockholm 1867 (schwedisch).

liederschatzes ein, eine gleichzeitig in Dänemark (Berggreen und andere) und Norwegen (Lindeman und andere) einsetzende, durch Bellman vorbereitete Bewegung, die sich an die Namen A. A. Afzelius (1785—1871), E. G. Geijer (1783—1847) und ihre Mitarbeiter (»Schwedische Volksweisen«, 3-bändige Ausgabe von 1814—1816, Neuausgabe 1880 von Bergström und Hoijer), an die Namen Haeffner (1759—1833), Olof Åhlström (1756—1835), A. J. Arwidson, endlich R. Dybeck, K. E. Södling knüpft[1]). Die alten Volksweisen wurden der Gegenstand nicht nur der Neuausgabe und geschmackvollen Bearbeitung, sondern auch der eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung, Vergleichung usw. Als eine Art Schlußstein dieser Jahrzehnte hindurch sich fortsetzenden Bewegung kann man die alle Sammelausgaben berücksichtigenden und kritisch beleuchtenden »Studien über die schwedischen Volksmelodien« Karl Valentin's (Leipzig 1885) ansehen[2]).
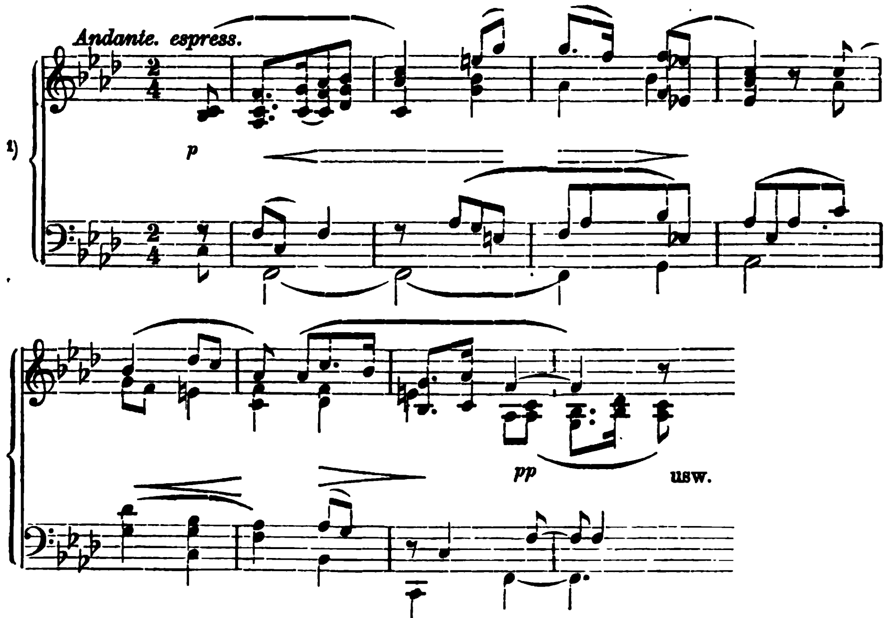
An der Hand dieses kleinen, wichtigen Werkes wird es nützlich sein, wenn wir mit ganz kurzen Strichen das Wesen des schwedischen Volksliedes zeichnen.

Die schwedischen Volksweisen bevorzugen, ihrem überwiegend melancholischen Charakter entsprechend, die Molltonarten. Ihr Stimmungskreis bewegt sich zwischen einer stillen, stets von leichter Melancholie gesättigten Beschaulichkeit und kräftigen, aber selten ausgelassenen Lebenslust. Die Melancholie überwiegt, doch ist sie nicht so tiefernst und zur Schwermut geneigt, wie es viele norwegische Volksweisen künden; aber auch ihre Beschaulichkeit ist nicht bis zur lieblichen, beinahe heiteren Ruhe abgedämpft, wie es uns viele dänische Weisen lehren. Anmut und eine zarte Erotik sind Züge, die in fast allen schwedischen Liedern wiederkehren. Die vielen guten oder bösen Fabelwesen der Edda, die Elfen, die Trolls, alle Geister der Luft und Erde, die sich aus heidnischen Zeiten über das Christentum hinüber in dem Texte vieler Weisen gerettet haben, verkünden ihren teilweise uralten Ursprung. Kirchentonarten als weitere Zeugen dieses zum Teil alten Ursprungs sind ebenfalls vertreten, üben aber auch nicht annähernd dieselbe Herrschaft wie zum Beispiel in den norwegischen Volksweisen aus. Die Formen der Lieder sind äußerst mannigfaltig und stets durch den Text

1) Die wichtigsten Neuausgaben außer der großen Geijer-Afzelius'schen sind folgende: Vierstimmige Bearbeitungen alter schwedischer Volkslieder durch Haeffner (1832—1833, zwei Hefte); Åhlström-Afzelius: »Traditioner af svenska folkvisor« (1814), Arwidsson's »Svenska fornsånger« (1834—1842, drei Teile), Dybeck's »Schwedische Weisen« (1847—1848, zwei Teile), »Schwedische Volksweisen« (1853—1856) und andere.

2) Als eine Art Anfang die älteste schwedische Musikgeschichte, Hülpher's »Histor. Afhandling om Musik och instrumenter«, Westerås 1773.

bedingt. Eine besondere Eigentümlichkeit besitzen sie in häufigen Erweiterungen einer Periode in der Mitte oder am Ende, welche durch einen Binnen- oder Schlußrefrain des Textes hervorgerufen werden. Sie beginnen fast alle mit einem, das Quarten-Intervall bevorzugenden Auftakt und stehen meist im graden Takt. Die Modulationen und Gliederungen innerhalb der Weisen bewegen sich in den einfachsten Grenzen. Als Beispiel ihrer Melodik mag der Anfang der »Värmlandsvisa« (»O Wermeland, du schönes, gesegnetes Land«), eines der herrlichsten Volkslieder der Welt, dienen:



Eine besonders für Schweden charakteristische Abart der Volksweisen bilden die für jede Provinz an Rhythmus, Form usw. verschiedenen Tanzlieder, »Polska« genannt, die, jüngerer Herkunft, durchaus das moderne Tongeschlecht Dur und Moll, und zwar mit Vorliebe das erstere, aufweisen und in ihrer lebhaften, feinen Melodik und Rhythmik mit zum Schönsten der skandinavischen Volksmusik gehören[2]). Sie stehen meist

1) Vorlage: »Nordlandsweisen« (Kleinmichel, bei Senff) Seite 38.

2) A. P. Berggreen, der große dänische Forscher der skandinavischen Volksmusik, macht auf den engen Zusammenhang zwischen Sprachaccent und Melodiebildung in den skandinavischen Volksweisen aufmerksam und stellt in treffender Weise die zackige, springende, lebhafte Melodieführung der norwegischen, die wellenförmige, ruhigere der schwedischen, die ruhige, gerade fortschreitende der dänischen Weisen graphisch folgendermaßen dar: ∧∧∧∧∧ | ≈≈≈≈≈ | ——— |. Das trifft in den meisten Fällen zu, die Tanzlieder wird man freilich gleich davon ausnehmen müssen.

im $^3/_4$ Takt. Gewöhnlich bei öffentlichen Festlichkeiten, Hochzeiten vorgetragen, zeigen sie besonders in der schwedischen Provinz Dalekarlien die reichste Ausbildung. Hier ein Beispiel ihrer Mazurka ähnlichen Rhythmik und Melodik:

Aspåkers polska[1].
Munter.

Gesang

Kl.

Zu den im Ausland bekanntesten gehört wohl die »Neckens Polska«.

Die Polska ist nicht einheimischen Ursprungs, sondern wurde im 17. Jahrhundert aus Polen, unter dem Namen Polonessa (Polonaise) in den schwedischen Tabulaturbüchern zuerst vorkommend, nach Schweden eingeführt[2]). In der norwegischen Musik findet sie ein ähnliches Gegenstück im »Springtanz«. An den Baßquinten sehen wir zugleich, daß ebenso wie die alten Instrumente der Hardangerfele, Langeleg usw. auf die norwegischen Volksweisen, hier ebenfalls die alten nationalen Instrumente (Bourdons, Nyckelharpa [noch im 17. Jahrhundert gebräuchlich] usw.) auf die Gestaltung dieser Tanzlieder, zu denen also wirklich gesungen wird, einwirkten. Dasselbe gilt von den wiederum für die einzelnen Provinzen verschiedenen, und, wie die Volkslieder, von Klima und der in Schweden so unendlich verschiedenen Natur abhängigen (instrumentalen) Tanzmelodien.

1) Vergleiche den Liedercyklus »Ur Fridolins Lustgård« von W. Peterson-Berger, Heft I, Seite 19.

2) Vergleiche Lindgren, »Ur Svenska Musikens Häfder«, Seite 137.

B. Das 19. Jahrhundert bis zum Ende der Romantik[1]).

Am Anfange des 19. Jahrhunderts beginnt, mächtig durch die Ergebnisse dieser Bewegung gesteigert, eine geradezu einzige, überquellend reiche Liedproduktion, eine Blütezeit der Vokalkomposition, die Schweden, »das Land des Gesanges«, nie wieder erreicht hat. Es ist unmöglich, auf die einzelnen Komponisten und ihre verschiedenen Individualitäten einzugehen. Die wichtigsten Namen müssen genügen. Auf dem Gebiete des begleiteten Sololiedes ragen besonders J. F. Haeffner (* 1759 in Thüringen, † 1833), B. Crusell (* 1775 in Finnland, † 1838), J. E. Nordblom (1788—1848), E. G. Geijer (1783—1847), Ad. Fr. Lindblad (1801—1879), J. A. Josephson (1818—1880), G. Wennerberg (1817—1901), Ivar Hallström (1826—1901) und J. J. Dannström (1812—1897) hervor.

Von dieser ganzen langen Reihe sind in Deutschland eigentlich nur Lindblad's[2]), des »schwedischen Schubert«, herrliche, von tiefer Naturliebe durchzogenen, weichen Gesänge hauptsächlich durch die Kunst Jenny Lind's (1820—1887) in weiteren Kreisen bekannt geworden, aber die reichen Liedergaben der übrigen Kleinmeister verdienten es nicht minder zu werden. Hallström's geschichtliche Bedeutung liegt, so schöne, vom schwedischen Volkston beeinflußte Lieder er geschaffen, doch auf dem Gebiet der Oper, wie wir weiter unten sehen werden. Haeffner, Crusell und Nordblom sind die Meister des älteren schwedischen Liedes mit seinen kleinen, gedrängten Formen und der Behandlung des Klaviers als rein nebensächliches, kaum über das Anschlagen von Akkorden herauskommendes Hülfs-Instrument. Haeffner[3]) und Crusell wählen ihre Texte gern aus dem vaterländischen Sagenkreise, Crusell ist der Leibkomponist Tegnér's, des größten schwedischen Dichters. Deutsche Einflüsse zeigen die beiden ersten Meister, aber Crusell bleibt von diesen dreien der innerlichste. Geijer, der Klassiker des älteren schwedischen Liedes, ist einer der wenigen schwedischen »Dichterkomponisten«. Josephson[4]) der Elegiker dieser Tondichtergruppe und Komponist des

---

1) Wichtigste Literatur: T. Norlind's »Svensk Musikhistoria« (siehe oben), A. Lindgren's »Ur Svenska Musikens Häfder« [in K. Valentin's »Allgemeiner Musikgeschichte« (1900)], desselben »Svenska hofkapellmästare« (siehe oben), »Musik. Studier«, Stockholm 1896, »Svenska tonkunstnäre« [Svensk Musiktidning 1897], M. J. Crusenstolpe's »Medaljonger och statyetter«, Stockholm 1882, A. Blanche's »Minnesbilder«, Stockholm 1872, A. Soubies' »Histoire de la musique danoise et suédoise« (Paris, Flammarion), Behrend-Panum's »Allgemeine Musikgeschichte« (Kopenhagen, Nordischer Verlag; dänischer Text, 1903).

2) Vergleiche Geijer's Ges. Schrift., 1874; R. Nyblom, Biogr., 1882; in »Svea« 1879 (Josephson).

3) Vergleiche C. F. Forßman, J. Chr. Fr. Haeffner (1872).

4) Vergleiche N. P. Ödman, Aus dem Leben eines schwedischen Tonsetzers

schwedischen Nationalliedes »Vårt land« (1853), zeigt den stärksten Einfluß der oben erwähnten, großen nationalen Bewegung, da er den Volkston vielleicht am besten von allen zu treffen weiß. Das Studium in Deutschland bei Hauptmann und Gade hat, wie so oft bei ausländischen Musikern, keinen günstigen Einfluß auf die weitere Entwickelung seiner Individualität gehabt. Seine Tonsprache ist, wie die beinahe zur Sentimentalität neigende Hallström's, eine überwiegend weiche und zarte. Mit Josephson und Norman beginnt die Einwirkung deutscher Romantik, besonders Schumann's, auf die schwedische Musik in größerem Maßstabe sichtbar zu werden. Den kräftigen Grundton vertritt Wennerberg's Muse, der sich in der Behandlung der Form und Klavierbegleitung wieder den älteren Traditionen zuneigt, aber in seiner wunderbaren Duettensammlung »Gluntarne«, einer genialen Studenten-Schilderung (1849—1851), unsterblich bleibt. Die Texte zu seinen Vokalwerken verfaßte er selbst.

Hand in Hand mit der Blüte des schwedischen Sololiedes geht eine gleichfalls reiche Entfaltung der Chorkomposition und zwar besonders des Männerchores, dessen größte Blütezeit jedoch ungefähr mit dem Jahre 1840, mit dem reformatorischen Auftreten Lindblad's in Südschweden an der Universität Lund, Wennerberg's in Nordschweden an der Universität Upsala, einsetzt. In Upsala waren Ende des 18. Jahrhunderts die ersten Studentenchöre unter Direktion Samuel Ödman's, später Haeffner's, in Lund unter Leitung Sven Lovén's, später Otto Lindblad's[1]) (1809—1864), um 1820 gegründet worden. Diese Vereinigungen bilden noch jetzt einen der wichtigsten Faktoren im schwedischen Musikleben, und ihre große Leistungsfähigkeit ist auf ihren Kunstreisen ins Ausland längst erprobt. Auch Wennerberg[2]) (»Hör oss Svea«, »Stå stark, du ljusets riddarvakt« und andere) und Josephson (»Rings drapa«, »Stjärnorna tindra r'en« und andere) wirkten kurze Zeit hindurch als Leiter dieser Männer-Gesangvereine; die Geschichte der schwedischen Männerchöre ist im wesentlichen eine Geschichte der schwedischen Studenten-Gesangvereine. Von Männern treten außer den bereits erwähnten noch Arrhén von Kapfelman (1790—1851), Tullberg (1796—1853), Uddén (1799—1868), Cronhamn (1803—1875), nach 1840 Prinz Gustav (1827—1852), N. P. Möller (1803—1860), C. J. O. Laurin (1813—1853), Fr. A. Frieberg (* 1822), ja selbst Studenten als Komponisten hervor. Lindblad und Wennerberg repräsen-

---

[Josephson] (1885—1886) und K. Valentin, J. A. Josephson (»Svensk Musiktidning«, 20, Nr. 1); in »Svea« 1881, 1884 (P. Ödman).

1) O. Lindblad ist der Komponist des schwedischen Nationalliedes »Ur svenska hjärtans djup« (1844). Biographie von G. A. Fenk, Lund 1882.

2) Über Wennerberg: »Svensk Mus. Tidn.« 21, Nr. 10, 13; A. Lindblad und Wennerberg: 21, Nr. 15.

tieren zugleich den Süden und Norden Schwedens in ihrer Tonsprache: Die des ersten weich, zart und melancholisch, die des anderen groß, kraftvoll und voll ungestümer Energie.

Die Instrumentalmusik trat in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich hinter dieser Hochblüte des Liedes zurück. In der Oper, deren Zentrum das Stockholmer Hoftheater bildete, herrschte zwar ein recht reges Leben, aber sie besaß keinerlei nationale Bedeutung. Waren schon in früheren Zeiten Deutsche und Italiener von großem, bestimmendem Einfluß auf die Entwickelung der schwedischen Instrumentalmusik und Oper gewesen (ich erinnere unter anderen an die bereits näher charakterisierten Meister G. Düben, Kraus, Uttini, Vogler, besonders an G. Naumann), so war dies auch jetzt wieder der Fall[1]. Von 1812 an war Mozart, zuerst mit der »Zauberflöte«, in Schweden eingezogen. Den französischen Einfluß, besonders Méhul's, vertritt nun der bedeutendste Musikdramatiker Schwedens im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts Ed. Du Puy[2]) (1771—1822, »Ungdom och Galskap« 1806 und andere), der bereits schwache Versuche machte, den schwedischen Volkston in die Oper zu verpflanzen. Seine Vorgänger Haeffner, J. N. Eggert (1780—1813), J. H. Küster († 1842), alle drei Deutsche von Geburt, haben als Opern-Komponisten keine tiefere Bedeutung. Dasselbe gilt von Du Puy's Nachfolger: J. F. Berwald[3]) (1787—1861). Im Jahre 1848 beginnt der durch einjährigen Aufenthalt einer italienischen Opern-Truppe in Stockholm hervorgerufene Italiener-Kultus in Schweden. Als Hofkapellmeister und bedeutender, südländische und deutschklassische Elemente in seinen Opern verschmelzender Komponist wirkt Jac. Foroni[4]) (1825—1858) in Stockholm (»Cristina di Suecia«, Operette, »Advokaten Pathelin«). Von nun an bis zu Hallström's Auftreten streiten Deutsche und Schweden um die Vorherrschaft. Eine größere Bedeutung als Musikdramatiker besitzen von ihnen Ed. Brendler (1800—1831, »Spastaras död«), J. N. Åhlström (1805—1856, »Ringaren i Notre-Dâme«), A. Randel (1806

1) Noch heute, wo die Schweden, wie wir weiter unten sehen werden, eine nationale Oper besitzen, gehören, abgesehen von Aufführungen Mozart'scher, Weber'scher, Beethoven'scher usw. Werke, gerade die Franzosen und Italiener Auber, Gounod, Thomas, Bizet, Rossini, Donizetti, Verdi, die neuitalienischen Veristen zu den bevorzugtesten des Stockholmer Publikums. Eine ähnliche Erscheinung also wie augenblicklich in Rußland. Vergleiche A. Lindgren, »Ur Svenska Musikens Häfder«, Seite 145.

2) Biographien Du Puy's von C. Palmstedt, Stockholm 1866; A. Buntzen in »Ord och Bild«, 1902. Heft 4.

3) Biographie Berwald's in Lindgren's »Svenska Hofkapellmästare« (siehe oben).

4) Biographie Foroni's in Lindgren's »Svenska Hofkapellmästare« (siehe oben).

bis 1864, »Värmländingarne«), eine geringere A. Lindblad (Rom. Oper »Frondörerna«), J. H. Berens (1826—1880), Saloman (1816—1899, »Diamantkorset«). Der schon in geringerem Maße von Du Puy, in ausgedehnterem Maße von Randel unternommene Versuch, den schwedischen Volkston auf die Bühne zu verpflanzen, wird von Ivar Hallström (1826—1901) bewußt zum Prinzip erhoben. So tritt die entscheidende Wendung in der schwedischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ein: Hallström wird der Begründer der nationalen, schwedischen Oper (Erstes Werk »Herzog Magnus« [1867], wichtigstes »Der Bergkönig«[1]) [1874], auch »Vikingerfahrt« [1877], »Per Svinaherde« [1887] und andere), obwohl keine dieser, ihrem Stil nach gleichwohl französischen Opern, die sich unter andern P. A. Ölander (»Blenda«) zum Muster nahm, der mangelnden dramatischen Größe und Individualität halber sich dauernd halten konnte. — Die bedeutendsten Kirchenkomponisten dieser älteren Periode sind Gustav Mankell (1812—1880, Orgel) und J. E. Gille (1814—1880; Oratorien).

Um 1850 beginnt sich ein entscheidender Umschwung in der Entwickelung der schwedischen Musik geltend zu machen. Ungefähr um diese Zeit tritt sie nämlich in eine von der vorigen ganz verschiedene Periode, in das Zeitalter der Romantik ein. Man kann es für Schweden von der Rückkehr Ludwig Norman's und Alb. Rubenson's an aus Deutschland, dem Lande ihrer Studien, datieren. Als Vorläufer dieser beiden Romantiker muß Franz Berwald[2]), der Neffe unseres oben erwähnten Johann Friedrich B., angesehen werden (Oper: »Estrella di Soria«).

Wie ich am Eingang dieses Abschnittes schon erwähnte, kann man das Zeitalter der schwedischen Romantik zugleich ein solches der Instrumentalmusik nennen. Man warf sich in ihm mit verdoppeltem Eifer auf die lange vernachlässigten großen Formen der Symphonie, Ouvertüre, der Kammermusik usw. Die Polyphonie, die motivische Durchführung und kontrapunktische Arbeit, alles Begriffe, deren praktische Bedeutung kaum etwas gegolten hatten, wurden in ihre Rechte eingesetzt. Eine feine und abwechselungsreiche Harmonik begann sich von nun an der beinahe alleinherrschenden Melodik der früheren Jahrzehnte nebenzuordnen. Freilich waren diese beiden Romantiker Norman und Rubenson keine allzu starken Melodiker. Besonders für Schumann, Mendelssohn und Gade hatten sie sich während ihrer Leipziger Studienjahre begeistert und suchten diesen Meistern Eingang in Schweden zu verschaffen, was

1) Auch in Deutschland (München, Hamburg) und Kopenhagen aufgeführt. Über Hallström vergleiche »Svensk Mus. Tidn.« 21, Nr. 8.

2) * 1796 in Stockholm, Schüler Du Puy's, † 1868 daselbst. Biographie in A. Lindgren's »Musik. Studien« (siehe oben).

ihnen um so leichter gelang, als sie selbst in ihrer Musik den Einwirkungen jener Romantiker nicht hatten entgehen können.

Ihnen gegenüber fällt die Bedeutung Fr. Berwald's als der Vorläufer in ihren, auch theoretisch in schwedischen Fachzeitschriften öffentlich formulierten Ideen nicht in demselben Maße ins Gewicht. Doch genießt sein Hauptwerk, die »G-moll-Symphonie sérieuse« (1843) noch gegenwärtig in Schweden unbedingte Geltung. Auch sind sein unter Einwirkung des Beethoven'schen geschaffenes Septett (1828), sein »Elflek«, seine »Erinnerung an die norwegischen Alpen«, das Chorwerk »Gustav Adolf bei Lützen« und einiges aus seiner Kammermusik ihrer schönen Erfindung und ganz außergewöhnlichen Formvollendung halber noch durchaus nicht vergessen.

Den im Gegensatz zu der älteren, französischen und italienischen Mustern folgenden Oper Schwedens unverkennbaren deutschen Gesamtcharakter der älteren schwedischen Instrumentalmusik weisen am ausgeprägtesten die Werke der beiden ersten Romantiker Rubenson und Norman auf. Von diesen beiden Komponisten zeigt der erstere deutlichen Einfluß Mendelssohn's und besonders Gade's, der letztere dagegen neben leise bemerklichen Mendelssohn'schen sehr starke Schumann'sche Einwirkungen.

Während Alb. Rubenson[1]) bei uns in Deutschland so gut wie unbekannt geblieben ist, obwohl seine Hauptwerke, eine C-dur Symphonie (1859), die Musik zu »En Nat mellem Fjeldene (1858), zu Björnson's »Halte Hulda« (1865), die Ouvertüre zu »Julius Caesar« (1859), der Kreuzfahrersang, Orchestersuite, Streichquartett, Lieder auch eine eingehende Beachtung verdienten, ist uns Norman wenigstens in seinen zahlreichen Klavierstücken kein Fremder geblieben.

Ludv. Norman[2]) ist Idylliker und wohl das feinste musikalische, rein lyrische Talent, das Schweden je hervorbrachte. Er ist ein schwedischer Dickens der Musik. Seine Kompositionen (Verzeichnis von J. Bagge, Stockholm 1886) zeichnen sich weniger durch überwältigende Melodiekraft, als entzückende Detailarbeit und Kleinmalerei aus. Zugleich sind sie in ihrer Anmut, in ihrer stillen, leicht melancholischen Beschaulichkeit als typisch schwedische zu betrachten. Er ist in seiner Art ein Tondichter, das beweisen vielleicht seine kleinen, formvollendeten, voll reizender und

---

1) * 1826 in Stockholm, Schüler Hauptmann's, Gade's und David's in Leipzig, Hofkapellmeister in Stockholm und Musikschriftsteller, später Inspektor der Stockholmer Musik-Akademie, † 1901 in Stockholm. Vergleiche »Svensk Mus. Tidn.« 1901.

2) * 1831 in Stockholm, Schüler von Hauptmann, Moscheles, Rietz in Leipzig, vorher von Lindblad und van Boom, seit 1858 Kompositionslehrer an der Musik-Akademie, später Hofkapellmeister an der Oper, daneben Musikschriftsteller, † 1885, Biographie in Lindgrens's »Svenska Hofkapellmästare« (siehe oben).

sinniger Feinheiten in Rhythmik und Kontrapunktik steckenden Klaviersachen (»Reisebilder« u. v. a.) mit ihrem wie aus Silberfäden gesponnenen, durchsichtigen Klaviersatze am klärsten. Außer diesen seien von größeren Werken noch 3 Symphonien, einige Ouvertüren (Torkel Knutsson, Antonius und Kleopatra), Kammermusik, mehrere Chorwerke, das »Konzertstück« für Klavier und Orchester und zahlreiche, schöne Lieder (»Skogssånger«, »Måndestråler« u. a.), Sonaten usw. hervorgehoben. Auch als Musikschriftsteller gelangte Norman zu großem Ansehen.

Ihren Höhepunkt erreicht die schwedische Romantik mit dem Auftreten Joh. Aug. Söderman's[1]), des größten, schwedischen Balladenkomponisten. In Deutschland ist von seinen Kompositionen leider kaum mehr als der allerliebste »Hochzeitsmarsch« (Bröllopsmarsch) aus der Musik zu »die Hochzeit in Ulfåsa« (1865) bekannt geworden. In diesem Stück tritt gleichwohl die eine Seite seiner geschichtlichen Bedeutung, die absolute Herrschaft über den meisterlich getroffenen schwedischen Volkston in seinen Werken, zu Tage. Die andre Seite ist noch wichtiger: er wandte bewußt die aus dem Wirken der beiden vorangehenden instrumentalen Romantiker sich ergebenden künstlerischen Resultate auf die Balladen- und übrige Vokalkomposition an und wurde so zum großen Reformator des schwedischen Liedes. Söderman erfüllte die alten Gesangsformen mit neuem, reichem dramatischen Leben und stellte die mit psychologischer Feinheit und Wahrheit behandelte instrumentale Begleitung der Vokalpartie als gleichberechtigten, ergänzenden Faktor zur Seite, also ein schon durchaus moderner und höchst origineller Künstler. Auch seine wertvollen Schauspielmusiken zu »Fiesco«, »Jungfrau von Orléans«, »Peer Gynt«, »Marsk Stigs döttrar«, »Richard III«, eine Messe, die berühmte Chorkomposition »Bauernhochzeit«, sein »Tannhäuser« (1856), und viele andre Chöre und Lieder, vor allem aber seine Solo-Balladen wie »Kvarnruinen« (1857), »Der schwarze Ritter« (1874), seine Chor-Balladen, und unter diesen die beiden vollendetsten »Die Wallfahrt nach Kevlaar« und »Hjärtesorg« (1870), sind im höchsten Grade beachtenswert.

Diesen markantesten Vertretern der schwedischen Romantik lassen sich noch eine Reihe weniger hervortretender Künstler anreihen, die, obwohl ihre Lebenszeit noch zum Teil in die moderne, neuromantische Periode hineinreicht, doch ihrem künstlerischen Fühlen und Denken nach nicht als Neuromantiker angesprochen werden können.

Da ist zunächst ein liebenswürdiger Vertreter der Klaviermusik:

---

1) * 1832 in Stockholm, Schüler Richter's und Rietz's in Leipzig, 1860 Chordirektor, später zweiter Kapellmeister am Königlichen Theater in Stockholm, † 1876 daselbst. — Vergleiche A. Lindgren, »Söderman's Manuscriptsamling«, Svensk Mus. Tidn. 1888/1889; Biographie Söderman's von L. Norman (»Svensk Mus. Tidn.« 1882, Nr. 25), ferner in »Svea«, 1877.

J. Ad. Hägg[1]). Seine dem Sinnigen, Zarten zugewandte Muse vereint Schumann'sche und starke Mendelssohn'sche Einflüsse mit angeborenen Formsinn und der Kunst minutiöser Kleinarbeit. Die kleinen, ja kleinsten, gleich dem Finnländer E. Mielck etwas akademisch behandelten Formen liegen ihm (vergleiche sein »Album«) besonders, obwohl er unter anderem auch 2 Klaviersonaten, eine »Nordische Symphonie« und Lieder schrieb.

Ebenfalls durchaus der älteren Richtung, besonders Mendelssohn, zugetan zeigt sich Aug. Körling[2]), dessen Lieder, namentlich »Weiße Rosen«, »Abendstimmung« usw. neben Männerchören, gemischten Chören (»Sten Sture«, »Håtunaleken« u. a.) in Schweden sehr bekannt wurden, jedoch nicht immer den nötigen Adel in der Melodik aufweisen.

Als weitere, zum Teil sehr tüchtige und zur Neuromantik überleitende Nachzügler der großen Gesangsblüte der älteren Zeit seien im Zeitalter der Romantik noch folgende genannt:

Aug. M. Myrberg (* 1825, Gesangsdirigent; »König Hakes Tod«, »Skördefesten«, Klavier- und Kammermusik), Dr. Vilh. Svedbom[3]) (* 1843, Sekretär der Musikakademie; später Konservatoriumsdirektor; Chöre, zum Beispiel »I rosengården«, Lieder, Quartetts, Klaviersachen usw.), J. Hedenblad (* 1851, Dirigent des Studenten-Gesangvereins zu Upsala und Universitäts-Musikdirektor; Chöre, viele Männerchöre, Lieder, Kammer- und Orchestermusik), Dr. Karl Valentin (* 1853, Musikhistoriker in Stockholm; Kantaten, Festouvertüre, Lieder, Klavier- und Violinstücke). Als Kirchenkomponisten wirken Wilh. Rendahl (* 1848), G. W. Heintze (1849—1895), J. Lindegren (* 1842), während der bedeutende Tenorsänger Fr. Arlberg (* 1830, † 1896; zahlreiche Lieder, »Sten Sture«, symphonische Dichtung »I skogen«) sich besonders als Gesangspädagoge auszeichnete. Von Vermittlern zwischen der älteren Zeit (Hallström) und neuen Zeit in der Oper (Hallén) seien Henneberg (* 1853), v. Heland (* 1843), Kjellander (* 1859), Lewerth (1818—1888), Jacobson (* 1835), die sich in der Mehrzahl dem Singspiel zuwandten, namhaft gemacht. — Von Instrumentalkomponisten dieser romantischen Periode seien noch genannt: A. Andersson (* 1845, Violoncell-Lehrer am Stockholmer Konservatorium), Jos. Dente (* 1838, Hofkapellmeister, Kompositionslehrer am Konservatorium; Musik zur Operette »In Marokko«, Symphonie, Ouvertüre, Kammermusiksachen, Lieder usw.), Byström (* 1821) [Symphoniker][4]), C. Nordquist (* 1840, Hofkapellmeister), R. Andersson (* 1851), A. V. Bergenson (* 1848), beides Klavierkomponisten.

III. Die jungschwedische Tonschule im 19. Jahrhundert.

Strindberg, die Lagerlöf, Geijerstam, Hansson, Heidenstam, wegen seiner Unerschöpflichkeit vielleicht auch Hedenstjerna, das sind Namen

1) * 1850 auf Gotland, Schüler J. van Boom's in Stockholm, Gade's in Kopenhagen, den er schwärmerisch verehrte (vergleiche G. Hetsch, »J. Ad. Hägg und sein Verhältnis zu N. W. Gade«, Leipzig, Fr. Hofmeister, 1903), später Kiel's in Berlin, viel auf Reisen, lange Zeit durch schwere Nervenkrankheit am Schaffen verhindert.

2) * 1842, seit 1866 Musiklehrer und Organist in Ystad.

3) Vergleiche »Svensk Mus. Tidn.« 21, Nr. 18.

4) Vergleiche »Svensk Mus. Tidn.« 22, Nr. 1.

der modernen schwedischen Literatur, die auch bei uns einen guten Klang haben. Nicht minder einschneidende Bedeutung haben Per Hallström, die Lyriker Hedberg, Karlfeldt, Tröding, die Rust Roest für ihre Heimat. Schwedens Literatur geht heute seit den Zeiten Tegnér's einer zweiten Blütezeit entgegen. Auch die Malerei der Gegenwart hat sich die Devise »Heimatkunst« gestellt, obwohl hier die bedeutendsten modernen Vertreter Zorn, Liljefors, Larsson bei uns recht wenig bekannt geworden sind. Fragen wir uns, welcher Teil Schwedens an diesem geistigen Aufschwung vorzugsweise beteiligt ist, so erhalten wir von einem der bedeutendsten Vertreter der modernen schwedischen Tonkunst die schöne Antwort: »Es ist der nordschwedische Geist, mit seinem Ideal von Gesundheit, Kraft, Heiterkeit, sonniger Klarheit, Farbenfreude, Einfachheit und Straffheit der Formen, der jetzt anfängt, das schwedische Volksgemüt wieder einmal — nach halbhundertjähriger Zwischenzeit — und in tieferer und geistigerer Weise wie jemals zuvor zu beleben[1].«

Dieser geistige Aufschwung Schwedens aber gilt nicht nur für Literatur und Malerei, sondern in nicht geringerem Grade auch für die Tonkunst. Die Hauptbedeutung der skandinavischen Schule knüpft sich freilich an die Namen: J. P. E. Hartmann, Gade und Grieg. Trotzdem ist ihre Entwicklung gerade in letzter Zeit eine bemerkenswert reiche geworden, ja, ein Zweig derselben, die finnische Schule, hat erst in jüngster Zeit unter Sibelius und Järnefelt ihren Gipfelpunkt erreicht.

Die jungschwedische Schule ist nur ein Teil der großen jungskandinavischen. Sie läuft also gleich dieser mit der neudeutschen Schule parallel und wird ebenfalls von den geistigen Führern der letzteren, Wagner und Liszt, beeinflußt[2]. Diese — ganz wie bei uns — hauptsächlich nach der harmonischen Seite hin bemerkliche Einwirkung wird um so stärker, je weiter wir nach Osten kommen; sie ist daher in der finnischen und schwedischen Tonkunst am deutlichsten zu spüren. Wiederum ganz wie bei uns prävaliert der Wagner'sche Einfluß durchaus vor dem Liszt'schen. In Schweden ist eigentlich nur Hallén dem Liszt'schen Einfluß in größerem Maßstabe unterlegen.

Die besonders nach der technischen Seite, der Instrumentation usw. bemerklichen Einwirkungen der französischen Schule der Pro-

1) Ich bin wohl der freundlichen Erlaubnis Peterson-Berger's sicher, seine eigenen Worte aus einem Briefe vom 14. April 1903 an mich hier anzuführen.

2) Diese Einwirkungen erklären sich schon äußerlich ganz natürlich, wenn man bedenkt, wie die schwedischen Komponisten seit den Tagen der Romantik in Deutschland ihren Studien oblagen. Vergleiche später die biographischen Notizen. — Welche Unkenntnis schwedischer Musikentwicklung aber in Deutschland herrscht, ist beschämend! Noch heute kann man's erleben, daß deutsche Herausgeber skandinavischer Musik kein schwedisches Stück zu bringen wissen, ein finnisches aber noch weniger!

gramm-Musik, insbesondere die ihres Begründers Berlioz, auf die Musik; wird man, wie in der jungskandinavischen, so auch in der jungschwedischen Schule nicht zu hoch veranschlagen dürfen. Sie steht auch darin wieder im Gegensatz zur jungrussischen Schule, in welcher dieser Einfluß seit Glinka sich stets mehr oder weniger lebendig gehalten hat, sodaß man bei einzelnen ihrer modernen Vertreter, zum Beispiel bei Cui, fast von halben Franzosen reden könnte.

In einem im Gegensatze dazu teilweise recht bedeutendem Maße sind aber in der ganzen neuskandinavischen Tonkunst neben dem dominierenden Einfluß der neudeutschen Schule noch die Spuren deutscher Romantiker zu verfolgen; der klassizistischen Nachzügler sind gerade hier, und am meisten wieder in Dänemark und Schweden, noch genug. Es sind natürlich ihre geistigen Führer Schumann, Mendelssohn und der größte dänische Romantiker Gade, deren Einwirkungen sich selbst ein Teil der Jungschweden noch nicht völlig entziehen kann, sodaß man auch hier ganz gut von einer geistigen Unterströmung mit mehr retrospektiven Tendenzen in den Tagen der Neuromantik reden kann, die besonders bei einigen auf dem Gebiete der Kleinkunst tätigen Komponisten hervortritt. Der Dritte im romantischen Dreigestirn, Chopin, hat als durchaus slavischer Komponist auf die ganze skandinavische Tonkunst höchstens auf dem Gebiete der Klavierkomposition nur einige, aber ganz verschwindend geringe Spuren hinterlassen.

Wie die ganze neuskandinavische, so zeigt auch die jungschwedische Kunst eine entschiedene Tendenz zur Heimatkunst und ist auf demselben Boden, dem der Volksmusik, des Volksliedes, erwachsen. Aber da ist's mit dem Gemeinsamen freilich schon zu Ende. Ursprung und Wesen des Volksliedes ist bei den einzelnen nordischen Volksgruppen verschieden. Das schwedische Volkslied bedient sich, wie wir später sehen werden, des abendländischen Tonsystems, und nur verhältnismäßig gering sind hier die Spuren des musikalischen Mittelalters und seiner hervorstechendsten Eigentümlichkeit, des Reiches der Kirchentöne, bemerklich. Während dasselbe von allen, den deutschen sich am meisten nähernden dänischen Volksweisen gilt, zeigen die norwegischen und finnischen dagegen die Herrschaft eines fremden Tonsystems und stehen uns aus diesem Grunde weit fremder gegenüber.

Die jungschwedische Schule zeigt ferner, wie alle neuskandinavischen Schulen, durchaus keinen Reichtum an Musikdramatikern — eine Erscheinung, die in genau demselben Maße ja auch auf Deutschland zutrifft. Schwedens erste musikdramatische Blütezeit unter Haeffner, Du Puy, Randel und dem Begründer einer Nationaloper, Hallström, ist vorüber. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß sie augenblicklich unter Hallén, Peterson-Berger und Stenhammar einer zweiten, rein na-

tionalen entgegengeführt wird, einer Erscheinung, die parallel mit der jüngsten musikdramatischen Entwicklung in Dänemark (Enna, Nielsen) und Norwegen (Schjelderup) geht. Auch die Symphoniker sind in Schweden sehr spärlich gesäet.

Mit den übrigen modernen skandinavischen Schulen teilt die jungschwedische den gleichen Stimmungskreis ihrer Tonschöpfungen, die in der überwiegenden Mehrzahl durchaus der Stimmungsmusik angehören. Auch die Stärke der jungschwedischen Schule liegt weniger in der musikdramatischen oder programmatischen Komposition, als in der gerade die Kleinkunst mit Vorliebe aufsuchenden Stimmungsmusik. Ihr Stimmungsinhalt aber ist zum sehr großen Teile die allen skandinavischen Schulen gemeinsame Stimmung der Melancholie. Eine Melancholie in allen und in den feinst differenzierten Abstufungen! Die schwedische Tonkunst steht, wie es uns schon die schwedischen Volksweisen lehren, etwa in der Mitte zwischen der ernsten, schwermütigen norwegischen, der mehr lieblichen, hellen oder nur leise elegischen dänischen und der Märchen-Kunst der Finnländer, und trägt so den Charakter einer mildernsten, sanften Wehmut.

Aber nicht nur mit dem Volke und den sein Leid und Freud kündenden Volksweisen, sondern auch mit der heimischen Natur steht die gesamte moderne, skandinavische Tonkunst in enger Berührung. Die Liebe zur Natur, das Naturgefühl ist daher auch ein ausgeprägter Zug aller jungschwedischen Musik, deren Schöpfungen auf vokalem, aber auch überwiegend auf instrumentalem Gebiete, den der ganzen schwedischen Tonkunst von jeher eigenen melodischen Grundcharakter aufweisen. Wie dem Volksliede, so drückt auch der nordischen Kunstmusik das Wesen der Natur und des Volkes seinen Stempel auf. So ist auch aus diesem Grunde die Musik Dänemarks, des Landes einer lieblichen Natur, eine helle, zarte, in der Melancholie nur die Töne feiner, grauer Dämmerungs-Stimmungen anschlagende. So ist die Musik Norwegens, des Landes einer düsteren, erdrückend großartigen Natur, eine ernste, tiefmelancholische, auch über ihre heiteren Schöpfungen den Schleier einer stillen Traurigkeit ausbreitende. Auch die so unendlich verschiedene schwedische Natur — man denke an die getreidereichen Ebenen Schonens, die herrlichen Gegenden am Wenern- und Wetternsee, an die düstere Trostlosigkeit Bohusläns, Samlands, die ungeheuren, stromreichen Waldprovinzen des Nordens — weist der ihre Schönheiten widerstrahlenden schwedischen Musik die Mitte zwischen der Tonkunst dieser ebenerwähnten Länder an: sie ist also eine Kunst der Beschaulichkeit, Lieblichkeit und zarten, träumerischen Melancholie in allen Schattierungen bis zum Ausdruck einer ruhigen, zufriedenen Lebensfreude und gesunden, kräftigen Lebenslust.

Endlich können wir der jungschwedischen, wie der ganzen neuskandinavischen Tonschule, einen Vorzug zusprechen, den sie mit den modernen Tonschulen aller Länder teilt: einen fein entwickelten Klangsinn. Wie unter den Dänen Gade mit seiner unnachahmlich gedämpften, feinen Farbenpalette, ferner Malling und Enna, wie in Norwegen Grieg, Svendsen, in Finnland Sibelius, Järnefelt, so wollen mir in Schweden Hallén, Stenhammar, Alfvén und Peterson-Berger als die Künstler erscheinen, bei denen die koloristische Begabung am meisten ausgeprägt ist. Künstlerisch herbe Naturen ähnlich unserem Brahms und Draeseke, — Meister, deren Größe und geschichtliche Bedeutung nun einmal nicht in der Virtuosität des Hervorrufens sinnlich schöner Klangwirkungen besteht —, findet man unter den Jungskandinaviern nur ganz außerordentlich selten. »Nordisch herbe«, wie gedankenlos und falsch!

Auch die jungschwedische Schule zeigt das Überwiegen der Instrumentalkomposition in der skandinavischen Neuromantik. Dies wird der weiter folgende, kurze geschichtliche Überblick noch deutlicher machen. Sie tritt hierin im Gegensatz zur neudeutschen Schule, die ja außer dem Meister des modernen deutschen Liedes, Hugo Wolf, eine ziemliche Anzahl spezifischer Liedtalente aufweist und noch durchaus im Zeichen der Liedblüte steht. Dagegen gibt es in der jungschwedischen Schule keine Komponisten von Bedeutung, die sich ausschließlich dem einstimmigen Liede zugewandt haben. Dasselbe ist seit Kajanus in Finnland, weniger ausgeprägt in Dänemark und Norwegen der Fall, obwohl auch hier außer Grieg spezifische Liedtalente, wie Heise beziehungsweise Kjerulf, augenblicklich fehlen.

Auch sind Tonsetzer, die ihre ganze Kraft fast oder ganz ausschließlich der Chorkomposition widmen, in der jungschwedischen, ja in der ganzen neuskandinavischen Schule recht selten anzutreffen. Nur Hedenblad und Widéen in Schweden, Fabricius und Barnekow in Dänemark, Genatz und Faltin in Finnland machen hiervon in gewissem Sinne eine Ausnahme. Das Zeitalter schwedischer Romantik und Neuromantik wird daher — halten wir dies zunächst fest — ein Zeitalter der Instrumental-Komposition genannt werden können.

Wollen wir noch eine äußere Eigenschaft erwähnen, welche die jungschwedische Schule mit den übrigen modernen skandinavischen verbindet, so wäre es die Tatsache, daß sich das musikalische Leben Schwedens in der Hauptstadt — Stockholm — zentralisiert. Das war seit Alters her so, auch in den übrigen nordischen Reichen. So sind auch Kopenhagen für Dänemark, Helsingfors für Finnland für die jungskandinavische Kunst das, was Paris für die jungfranzösische Schule bedeutet: das beinahe alles absorbierende Zentrum der Tonkunst

des betreffenden Landes, in dem auch zum weitaus überwiegenden Teile die schaffenden Künstler sitzen. Nur Norwegens größter Komponist, Grieg, zieht Bergen und Deutschland der Hauptstadt Christiania vor. Dieses gewaltige musikalische Übergewicht der Residenzen findet sich in der anderen großen Gruppe nordischer Musik, der jungrussischen Schule, nicht vor, ergibt sich aber direkt aus der allgemeinen geistigen Bedeutung jener Hauptstädte in den städtearmen nordischen Reichen.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts tritt wieder eine wichtige Wendung in der schwedischen Musikentwicklung ein. Von 1872 an[1]) erobern sich Wagner's Werke sicher, wenngleich sehr langsam und durchaus nicht ohne heftigen Widerspruch, die schwedischen Bühnen, eine Bewegung, die erst 1887 nach dem Durchdringen der »Meistersinger« mit dem Siege Wagner's endigt. In den achtziger Jahren ersteht den Schweden ein heimischer Komponist, der die Wagner'schen Ideen zuerst praktisch in seinen Werken verwertet. Es ist Andreas Hallén, der erste bedeutende Vertreter der schwedischen Neuromantik.

A. Hallén, * 1846 in Gothenburg, Schüler des Leipziger Konservatoriums (Reinecke), Rietz's und Rheinberger's bis 1871, Dirigent des Gothenburger Musikvereins bis 1878, Gesanglehrer und Musikschriftsteller in Berlin bis 1881, Kapellmeister der von ihm gegründeten Stockholmer Philharmonischen Gesellschaft 1884—1895, von 1892 an erster Kapellmeister der Stockholmer Oper, deren neues Gebäude 1898 eröffnet wurde.

Hallén ist der fruchtbarste Repräsentant der modernen, schwedischen Nationaloper.

Seine erste Oper war »Harold der Viking« (1881 Leipzig, 1884 Stockholm), die nicht ungeteilten Anklang fand. Ihr folgten »Hexfällan« (1896), »Valdemarskatten«[2]) (1899) und bis heute noch »Walborgsmässa« (1900/1901), die zunehmend den nationalen Ton schärfer anschlagen. Unter seinen, von Liszt beeinflußten symphonischen Dichtungen seien »Aus der Waldemarssage«, »Aus der Gustav-Vasa-Sage« (1896), »Die Toteninsel« u. a., außerdem zwei schwedische Rhapsodien (op. 17, 23), die Chorwerke: »Styrbjörn Starke«, »Vom Pagen und der Königstochter«, »Traumkönig und sein Lieb», »Das Schloß im Meer«, »Das Ährenfeld« u. a., sowie zahlreiche schwedische und deutsche Lieder genannt.

Es lebt etwas von der düstren, kraftvollen Natur seiner schärenumgürteten Heimatprovinz Bohuslän in Hallén's[3]) knapper, gedrungener al-fresco-Tonsprache. Er versteht sich auf gewaltige, schwere Orchester-Effekte, und ein großer, leidenschaftlicher Zug geht durch seine klangschönen

---

1) Also eben so spät wie in Rußland, das gleichfalls vor Anfang der siebziger Jahre gar nichts von Wagner wußte oder kannte. (Vergleiche R. Newmarch, »Balakireff«, Sammelbände der IMG. IV, 1, Seite 157.)

2) Behandelt die Eroberung Visby's durch Waldemar Atterdag, seinerzeit als Festspiel in einer Kirchenruine Visby's aufgeführt.

3) Biographie Hallén's in »Svensk Mus. Tidn.«, 1897.

Werke, der es vergessen macht, daß ihm eine ausgeprägt individuelle Tonsprache nicht immer verliehen ist. Wie stark die harmonische usw. Beeinflussung durch Wagner bei ihm ist, möge ein Vergleich der folgenden Anfangstakte des Vorspiels zum »Schatz des Waldemar« mit dem zum »Rheingold« beweisen, die aber trotzdem (vgl. *) ins Skandinavische übersetzt sind:

Andante molto sostenuto ♩. = 63. Nach dem Klavierauszug bei Lundquist, (Stockholm).

pp p p fp usw.
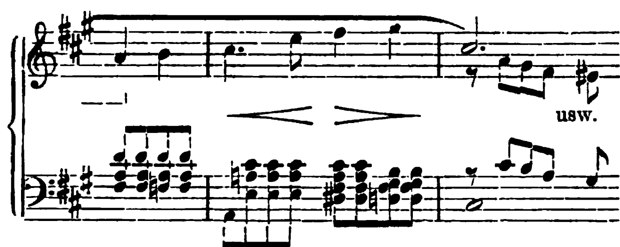
Andrerseits, welch' warme, große und echt nationale Kantilenen-Bildung ist ihm wieder eigen! Das mögen einige Takte, die eine der herrlichsten Eingebungen seiner Muse bedeuten, näher erklären:

Lento. (Nach dem Klavierauszug bei Lundquist, Stockholm).

»Waldemarskatten« (III.) (Bitte des Abts und Bürgermeisters Visbys an König Waldemar um Schonung des Klosters).

p 1)

1) Diese drei Noten, meist in verlängerten Werten, bilden ein für Hallén ungemein charakteristisches, überall wiederkehrendes Motivteilchen.



Jedenfalls bekundet jede Seite seiner Opern einen geborenen Dramatiker. Besonders »Waldemarskatten«, seine schönste, herrliche Partien aufweisende Oper, in der er einen Ausgleich zwischen altem und neuem Stile versucht, etwa wie Goldmark im »Heimchen am Herd«[1]), bietet die beste Gelegenheit, seine Individualität nach allen Seiten kennen zu lernen.

Wirklich originell bleibt Hallén stets in den kurzen, selbständigen Orchesterstücken in Marsch- und Tanzform, die durchaus volkstümlich empfunden sind. Dahin gehören als beste Beispiele: der überaus originelle »Waldemarsdans« aus »Waldemarskatten«, der Einzug der Ratsherren aus dem 1. Akt der »Walborgsmässa«. Seine spezielle Begabung für das Düstere, Unheimliche bekunden die kurzen Aktvorspiele gerade in diesen letzten Opern am besten. In der Polyphonie ist Hallén nicht sonderlich stark, dagegen ein Meister moderner, glänzender Instrumentation. Im Ganzen genommen, zeigt aber seine Musik noch ein Schwanken zwischen Wagner'scher Harmonik, leitmotivischem Aufbau usw., und schwedischem Volkston[2]). Der für die Skandinavier nach der harmonischen Seite kaum glückliche Wagner'sche Einfluß hat bei Hallén zwar den gewählten, leider meist in wenig wertvoller Art bearbeiteten, altnordischen Stoffen nach, aber nicht immer seiner Musik nach eine rein nationale Oper gezeitigt.

Neben Hallén, dem bedeutenden, von Wagner und Liszt am stärksten beeinflußten Begründer und Führer der schwedischen Neuromantiker, muß auf dem Gebiete der Kammer-, Klavier- und Vokalmusik Emil Sjögren (spr. Schögren) als gleichbedeutend gestellt werden, Schwedens größter moderner Romanzen-Komponist[3]).

E. Sjögren, * 1853 in Stockholm, Schüler des dortigen Konservatoriums, Kiel's und Haupt's in Berlin, seit 1891 Organist an St. Johannis in Stockholm.

Seine Kunst ist wie die Hallén's auf den Ton der Energie, Leidenschaft, Männlichkeit und gesunden Kraft gestimmt. Er versteht sich auf

1) Ad. Lindgren in »Musik in Stockholm« (Zeitschrift der IMG. II, 1, Seite 11).

2) Wie ausgezeichnet sich Hallén auf den schwedischen Volkston versteht, dafür liefern die »Hexenerzählung« Pater Kunos in der »Walborgsmässa« (I. Akt), die sich zu direktem Anklang an die Värmlandsvisa versteigt, und der herrliche Gesang Avas »Die Nacht entflieht« (Waldemarskatten, IV), vielleicht die schönsten Beispiele.

3) Vergleiche Hel. Nyblom, in »Ord och Bild«, 1894.

farbenprächtige, durch einen klanggesättigten Klaviersatz gehobene, warme Klangwirkungen, weniger dagegen auf die Kunst der motivischen Auslegung. Seine Harmonik ist reich und kühn, aber häufig durch Bizarrerie und nervöse Unrast getrübt. Grieg'sche Einflüsse in der Harmonik, Schumann'sche in der Rhythmik[1]), des Orgelstiles in der Stimmführung sind unverkennbar. Einen eignen Zug zeigen die sich durch mächtige Steigerungen gewaltig in die Höhe aufbauenden Codas seiner Kammermusikwerke. Zu seinen Schwächen gehört die Lust am Wiederholen einzelner Perioden und die eigensinnige Fortführung widersetzlicher Akkordfolgen, zu seinen großen Vorzügen ein keckes Darauflosgehen und feines Naturgefühl.

Die Krone seiner Schöpfungen bilden seine herrlichen Klaviercyklen »Auf der Wanderschaft«, »Erotikon«, die »Novelletten«, »Stimmungen«, einiges aus seinen drei Violinsonaten, vor allem aber neben Orgelsachen, dem »Bacchanal«, der »Johanneskantate« usw., seine zahlreichen Lieder, die, wie »Der Vogt von Tenneberg«, »Sieben spanische Lieder«, »Tannhäuserlieder«, zum wertvollsten der schwedischen Lyrik überhaupt zählen[2]).

Das schwedische Volkslied hat auch ihn wie alle Neuromantiker dieses Landes beeinflußt. So läßt er geradezu einmal[3]) im Basse die »St. Valentins Klockor (Glocken)« auftreten. Auch bei Sjögren finden wir wie bei Aulin hier und da leise Spuren, die auf die Jungitaliener und ihren »Blender« Mascagni weisen[4]).

Der dritte im Bunde der schwedischen Neuromantik ist Wilhelm Stenhammar[5]), zugleich der bedeutendste schwedische Klaviervirtuose der Neuzeit.

W. Stenhammar, * 1871 in Stockholm, Schüler R. Andersson's, Sjögren's, Dente's und Hallén's, von 1892—1893 Barth's in Berlin, 1898—1899 Dirigent der Stockholmer Philharmonischen Gesellschaft, 1900—1901 zweiter Opernkapellmeister, Sohn des besonders durch sein Oratorium »Saul und David« und seine Lieder bekannten P. U. Stenhammar (1829—1875), Mitglied des Aulin-Quartetts.

Seine Opern »Tirfing« (1898) und die in Stuttgart (1899) zuerst aufgeführte »Hochzeit auf Solhaug« (nach Ibsen), welche sämtlich außerordentlich stark von Wagner beeinflußt sind, haben sich nicht dauernd halten können. Die Bedeutung Stenhammar's liegt vielmehr auf dem Gebiete der Klavier-, Kammermusik, der Orchester-Ballade und des Liedes. Sein B-moll Klavierkonzert, op. 1 (1894) gehört neben dem Grieg'schen

1) Vergleiche zum Beispiel Novellette Nr. IV aus op. 16 mit Schumann's »Faschingsschwank«.

2) Einige seiner schönsten Klavierstücke und Lieder wurden von Tor Aulin (siehe unten) für Orchester übertragen.

3) In der »Abendstimmung« aus op. 15.

4) Violinsonate op. 19, Hauptthema des Andante.

5) Biographie Stenhammar's in »Svensk Mus. Tidn.«, 1897.

zu den allerbedeutendsten skandinavischen Beiträgen für dieses Gebiet. Seine Klaviersonate op. 12 (As-dur) und die »Drei Phantasiestücke« op. 11 sind nicht minder selbständige Emanationen eines glänzenden Talentes. Zu seinen besten Werken gehören ferner die größeren Chorwerke: »Prinsessan och svennen« (1892), »Einweihungskantate zur Eröffnung der Stockholmer Ausstellung« (1897), »Snöfrid« (Dichtg. von Rydberg, op. 5), die Ballade mit Orchester »Florez och Banzeflor«, op. 3, sowie drei wertvolle Streichquartette und mehrere Liederhefte, unter denen op. 10 und op. 16 die schönsten Nummern enthalten. Was Stenhammar's Werke so überaus anziehend macht, ist die Jugendfrische und Wärme, die sie alle durchströmt und uns auch über weniger selbständige, durch Schumann'sche und sehr starke Wagner'sche Einflüsse an Originalität einbüßende Partien hinwegzutäuschen vermag, nicht zum wenigsten aber auch ihr harmonischer Reichtum und ihre außerordentliche Klangschönheit. In der Plastik der Melodieführung und Prägnanz der Gedanken wird Stenhammar freilich weit von Hallén übertroffen. Sein Bestes gibt er vielleicht in rein lyrischen Stimmungen, für die er oft Töne hinreißender Schönheit zu erfinden weiß. Er übertrifft dagegen Hallén in der Herrschaft über die freie, Wagner'sche Orchester-Polyphonie, einem reichen, feinen Leben der neben- und untergeordneten Stimmen des Orchester-Körpers.

Geringe Spuren Grieg'schen Einflusses sind, wie bei fast allen neuskandinavischen Komponisten, so auch bei Stenhammar hier und dort wahrzunehmen, daneben solche von Brahms in seiner Kammermusik.

Der vierte markante Vertreter der jungschwedischen Schule ist Wilh. Peterson-Berger[1]). Er zählt als einer der bedeutendsten unter die spärlich gesäeten Musikdramatiker Schwedens. Dem dramatischen Festspiel »Sveagaldrar« (Sveas Zaubersprüche, 1897) folgte 1902 das Märchenspiel »das Glück« (Dornröschen Sage), sowie das Musikdrama »Ran« (1903), Werke, deren Dichtungen er selbst verfaßte. Da mir diese musikdramatischen Arbeiten noch nicht vorliegen, muß ich mir eine eingehende Würdigung des Tondichters als Musikdramatiker für später versparen. Aber er ist nicht minder auch im kleinen groß und eigen, in seinen Liedern, Klaviersachen usw. Hier stellt es sich heraus, daß er den Einflüssen zweier deutschen Meister, Mozart und Wagner[2]), nicht ganz entgangen ist. Seine Eigenart liegt in der Verschmelzung Wagner'scher Harmonik und Kompositions-Technik mit schwe-

1) * 1867 in Ångermanland, Schüler J. Dente's, O. Bolander's in Stockholm, E. Kretzschmer's und H. Scholz' in Dresden, Komponist und temperamentvoller Musikschriftsteller in Stockholm seit 1894, vorher in Umeå und Dresden.

2) Sein zielbewußtes Eintreten für diesen Meister in Schweden betätigte er unter anderem auch durch eine Auswahl aus dessen Schriften in schwedischer Übersetzung (1901).

dischem Volkston. In der Kleinkunst weist er die schönsten Momente als herzlich und warm redender Lyriker auf und vertritt das weiche, manchmal leicht melancholische, aber überwiegend sonnige und ruhige Element in der schwedischen Neuromantik. Geich Mozart liebt er die Bevorzugung des Gesangsmäßigen, der Kantabilität in der Themenbildung. Der Einfluß dieses Meisters zeigt sich am deutlichsten in einigen Partien seiner E-moll Violinsonate (1887). Von seinen zahlreichen, wunderschönen Liedersammlungen neigen sich die auf deutsche Texte komponierten (Gesänge nach Nietzsche) mehr der Wagner'schen Tonsprache, die tiefempfundenen schwedischen (»Ur Fridolins Lustgård«, »Svensk Lyrik«, »Ur en Kärlekssaga« usw.), bedeutende Leistungen, dem nationalen Volkstone zu. Neben Männerchören und vielen anderen Werken möchte ich neben den »Tonmalereien», »Sex Låtar« besonders sein »Lyrisches Album« (Auswahl aus den »Frösöblumen«, 1896—1901) als eine köstliche Perle der schwedischen Klavierliteratur bezeichnen[1]). Die in Schweden berühmte Anmut der Gegend (Frösö im Storsjö, Prov. Iämtland), deren Einwirkungen sie wohl ihre Schöpfung verdanken, spiegelt sich in diesen entzückenden Stückchen wieder, in denen die reiche, feine Harmonik des feinsinnigen Tondichters besondere Triumphe feiert.

Der einzige Symphoniker der schwedischen Neuromantik ist Hugo Alfvén[2]), dessen zwei Symphonien (F-moll, 1897; D-dur, 1899) große Hoffnungen erwecken.

Von anderen Tonschöpfungen seien eine Violinsonate (1896), eine Jahrhundertfeier-Kantate, Lieder und Männerchöre, »Die Glocken« (zwei Sologesänge mit Orchester), viele wertvolle Lieder, ein Triumphmarsch (op. 10), »Schärenbilder« (op. 17), »Lyrische Stimmungen« (op. 8) u. a. besonders hervorgehoben.

Alfvén besitzt eine außergewöhnliche kontrapunktische Begabung. Er läßt starke Einflüsse Brahms', Bach's und der Neudeutschen gewahren und vermag eine große Kraft der Stimmung zu entfalten, zeigt aber, und leider gerade am meisten in seinen Symphonien, stellenweise einen ziemlichen Mangel an plastischer Empfindungskraft, in der er sich ebensowenig wie Stenhammar mit Hallén und den übrigen Jungschweden zu messen vermag. Besonders seine letzte Symphonie ist in den letzten Sätzen Verstandesarbeit, keine Schöpfung der Inspiration, besitzt aber einen wundervollen ersten Satz. Wenn sich das noch etwas ungestüme, dem Harten, Grüblerischen zuneigende, außerordentliche Talent des jungen,

1) Näheres über dieses Werk in der »Neuskandinavischen Musik«, Signale, 1903, Nr. 12/13, Seite 189 ff. — Biographie und chronologisch-systematisches Verzeichnis der Werke Peterson-Berger's: »Svensk Mus. Tidn.« 23, Nr. 10.

2) * 1872 in Stockholm, Schüler des dortigen Konservatoriums (Zetterquist, Lindegren), Violinist in der Hofkapelle.

national denkenden Tondichters erst völlig geklärt hat, so darf die jungschwedische Schule von ihm noch Großes und Reifes erwarten!

Eine ähnliche Natur wie Peterson-Berger ist auf dem Gebiete der Violinkomposition Tor Aulin[1]), von dessen zahlreichen Werken für sein Instrument unter anderem seine drei Violinkonzerte und die wunderschönen, stimmungsvollen »Vier Idyllen« namhaft gemacht seien. Auch er ist ein durchaus nationaler, mit feinstem Klangsinn begabter Komponist mit geringer Beeinflussung durch Schumann.

Der Schwerpunkt von Erik Åkerberg's[2]) Schaffen liegt in der Vokalkomposition. Außer größeren Chorwerken »Der fliegende Holländer«, »Törnrosas Saga« und anderen, Kammermusik-, Klavier- und Orchestersachen ist er besonders durch stimmungsvolle Lieder (z. B. »I arla morgontimma») bekannt geworden, an denen Mendelssohn und Brahms nicht ganz spurlos vorübergegangen sind, und die besonders ihres duftigen Klangreizes und fein durchgearbeiteten Klavierparts wegen interessieren. Wagner's Einfluß konnte er sich dabei noch viel weniger entziehen, als es Gustav Hägg[3]) vermochte, der gleichfalls als beachtenswerter, auf fast allen Formgebieten tätiger Komponist gelten muß. Die Werke beider Tonsetzer zeigen sämtlich die entschiedene Tendenz zur Heimatkunst. Hägg schuf besonders Wertvolles für sein Instrument.

Endlich seien noch Bror Beckman[4]), der Däne P. Noderman[5]), Gösta Geijer[6]), als besonders erfolgreich auf dem Gebiete der Klavierkomposition: Ruben Liljefors[7]), der feinsinnige Harmoniker Patrik Vretblad (»Stimmungen« u. a.), J. Eriksson, L. Lundberg (auch Lieder), A. Dahl[8]), Bäck[9]), Sedström[10]), Brink[11]), als Symphoniker Andersen[12]) als Männerchor-Komponist endlich J. Widéen[13]) genannt, alles tüchtige Tonsetzer, über deren lediglich auf die Heimat beschränktes Schaffen ich mich kurz fassen muß, die aber gleichfalls die schöne musikalische Renaissance Schwedens in unsren Tagen im Verein mit Komponistinnen wie

1) * 1866, Schüler Sauret's, Konzertmeister in der Hofkapelle, Gründer und Primarius des Aulin'schen Streichquartetts in Stockholm und der Schwedischen Musikvereinigung von 1900.

2) * 1860, Kantor an der deutschen Kirche, später Organist an der Synagoge in Stockholm, Musiklehrer, Dirigent der »Harmonischen Gesellschaft« und einiger Gesangvereine (Bellmans-Chor u. a.) daselbst.

3) * 1867, Organist an der Klarakirche in Stockholm.

4) * 1866, Werke für Violine, Gesang, Musik zu »En lyckoriddare« u. a.)

5) * 1867, lebt in Malmö; Kinderlieder, Oper »König Magnus«.

6) * 1857, lebt ebendort: dramatische Szene »Eine Klostersage«, Lieder, Klaviersachen und Orchesterwerke.

7) * 1871, Konzert, Violinsonate, Lieder, Chöre usw.

8) * 1864. 9) * 1868. 10) * 1862. 11) * 1858.

12) * 1845. 13) * 1871.

E. Andrée, L. Netzel, H. Munktell, Valb. Aulin, Alice Tegnér[1]) und mit Musikhistorikern wie DD. Ad. Lindgren, K. Valentin, T. Norlind, R. Norén u. a. erfolgreich haben vorbereiten und fördern helfen. Uns Deutschen kann eine eingehende und uns zur Pflicht gewordene Beschäftigung mit der skandinavischen, von rein germanischem Geiste getragenen Tonkunst zum größerem Segen werden, als alle Kultivation der Russen oder Jungfranzosen[2]).

1) Vergleiche A. Lindgren, »Svenska Tonsätterinnor«, in »Svensk. Mus. Tidn.«, 1897.

2) Den Herren DD. Lindgren und Norlind bin ich für freundliche Unterstützung meiner Studie zu verbindlichstem Danke verpflichtet.

Francis Hopkinson (1737—1791).

The first American Composer

by

O. G. Sonneck.

(Washington.)

The retrospective patriotic wave that swept over our country during the last twenty years touched its musical history but slightly. A few writers only, like Mr. James Warrington, Charles C. Perkins, Daniel Spillane, Frederic Louis Ritter, Henry Edward Krehbiel, Henry M. Brooks, W. G. Armstrong, Louis C. Madeira, have taken the trouble to exercise their critical and historical talents in this direction. But an impartial and accurate history of 'Music in America' remains to be written and will remain so until many more problems than these able men have solved, are approached without prejudice and with scientific methods.

For instance, who was the first American composer?

If available authorities are consulted one will invariably receive this answer: the sturdy, unpolished, eccentric, but gifted tanner and psalmodist William Billings, born, bred, and buried at Boston between 1746 and 1800.

But if the reader expects to be entertained with a biographical sketch of this in his way remarkable man, he will, I fear, be disappointed. I intend to say nothing about Billings except that he was not the first American composer. Unless the supporters of the Billing's legend can prove that he composed music eleven years prior to the publication of his 'New England Psalm Singer' in 1770, they will have to relinquish their claims; for music written both by James Lyon of Newark, N. J. and by Francis Hopkinson of Philadelphia carries us back to the year 1759.

These two men, amateur-musicians like Billings, are the legitimate competitors for the title of 'the first American composer' as far as I can see. Personally I am inclined — for reasons that will appear later on — to confer the title on Francis Hopkinson, and it is with his musical career that this essay deals. It forms an extract from an hitherto unpublished book on Francis Hopkinson and James Lyon. This book in frequent instances disagrees with generally accepted theories on our early musical life, and if these extracts should contain unexpected state-

ments without allusion to my sources of information I hope the reader will not be too sceptical as to my veracity considering the impossibility of drawing a microscopic picture in the narrow compass of an essay.

As far as Francis Hopkinson's *curriculum vitae* in general is concerned, my statements may easily be controlled, having been taken from Mr. Cheney's 'History of the University of Pennsylvania'.

Francis Hopkinson was born in Philadelphia, September 21, 1737, as son of the Hon. Thomas and Mary (Johnson) Hopkinson. He graduated from the College of Philadelphia in 1757, and took the degree of Master of Arts in 1760, and that of Doctor of Law in 1790, also receiving the Master of Arts degree from the College of New Jersey (Princeton) *gratiae causa* in 1763. He was admitted to the Bar in 1761.

His first public service was to act as Secretary to a conference between the Governor and the Indians of the Leheigh region. In 1759 he became Secretary of the Library Company of Philadelphia; as also of the Vestry of Christ Church and Saint Peter's. In 1768 he married Ann Borden of Bordentown, N. J.

From this time on he took an active part in the politics of his country. In March 1772 he was made Collector of the Port of Newcastle, and in 1774 he was appointed to a seat in the Provincial Council of New Jersey. In 1776 he resigned all offices which were incompatible with his allegiance to the Colonial party, and became a delegate to the Continental Congress. As a member of this body he signed the Declaration of Independence. In the same year he was appointed by Congress to 'Execute the business of the Navy under their direction'.

All through the war he was constantly writing prose and verse, mostly of a satirical character, in support of his political faith. The most famous of these poems was 'the Battle of the Kegs' written in 1778, and instantly achieving a widespread popularity. In 1779 he was appointed Judge of the Admiralty from Pennsylvania and he presided over this court until Admiralty became vested in the United States. In 1778 he became a Trustee of the College of Philadelphia serving in that capacity until his death. He was an active participator in the debates of the Convention of 1787 which formed the Constitution of the United States, and he produced at this time a humorous work, entitled 'The History of a New Roof', which seems to have had a great influence upon some of the most distinguished men of the time. He died of apoplexy May 9, 1791.

When Francis Hopkinson was growing to manhood the Colonies possessed not the possibility of rivalling the Motherland in musical matters. Our early musicians lacked opportunities accumulated abroad during

centuries of musical activity Their own efforts were restricted to a feeble imitation of European conditions, and to the development of our musical life out of a most primitive towards a promising and noteworthy state of affairs. However it would be a fallacy to suppose that our musical life in Colonial times was limited to psalmody, and that secular music was looked down upon with antipathy. As a matter of fact, though this is not generally known, sacred and secular music developed simultaneously throughout the Colonies. Sacred music dominated in the North (Boston), secular in the South (Charleston); whereas in the Middle Colonies (New York and Philadelphia) both were of equal weight. That our musical life was very primitive during the first half of the eighteenth century and later, especially outside of the principal cities, is but in keeping with the logic of general conditions. If we permit ourselves to express astonishment, it should be because musical matters progressed so rapidly after 1760.

Prior to this year Philadelphia, though in many other respects our foremost city, was not the most important of the four musical centres mentioned. In fact, it ranked last. But within a few years the Quaker-city gained an equal footing with the three others, and it is found in the lead a generation later.

In order to understand and appreciate the importance of Francis Hopkinson's musical career, it becomes necessary to briefly trace the development of musical matters at Philadelphia before he became a factor of further progress. The data that throw light on the ground out of which Francis Hopkinson the musician grew, are few, insignificant, and seemingly incoherent, but nevertheless an upwards-tendency is noticeable.

It is surprising that this upwards-tendency should have escaped the attention of Louis C. Madeira who claims in his valuable 'Annals of Music in Philadelphia....' that:

"the only evidence of musical entertainments in Philadelphia before the middle of the eighteenth century is of a negative kind. In 1716, at the yearly Meeting of the Friends, members were advised against going to or being in any way concerned in plays, games, lotteries, music and dancing."

Obviously Mr. Madeira commits a *Contradictio in adjecto*, for the quotation implies that the friends polemised against existing temptations. But not until about a dozen years later do we gain data of a more than hypothetical character, and these mostly from the old newspapers.

I have not found any positive allusion to music prior to the year 1728, when the vestry of Christ Church resolved to purchase an organ imported by a Mr. Sprogel, the instrument proving 'good in its kind' and costing £ 200. In the same year dancing lessons seem to have been introduced in Philadelphia boarding schools. Perhaps by Mr. Samuel

Perpoint, who in 1729 instructed in 'the Art of Dancing' and the use of 'the small sword'; having, as he advertised, 'taught both Accomplishment in Jamaica', from where we imported in those days other factors of civilisation besides rum.

Mr. Perpoint is the first dancing master on record in Philadelphia, but where there is dancing there must be music, secular music, be it only some popular tunes played on the fiddle; and it is not at all strange that the dancing master preceded the music teacher at Philadelphia, as the same observation may be made troughout the Colonies. However, the music teacher soon followed, in fact but one year later, in 1730.

I take special pleasure in stating that this first music teacher was a woman, Miss Ball. Mr. Thomas Ball, who taught "Writing, Arithmetic, with the true Grounds of the French tongue at Twenty Shillings per Quarter", added to his advertisement in 'the Pennsylvania Gazette' (March 5-13, 1730):

"His Wife teaches Writing and French. Likewise Singing, Playing on the Spinet, Dancing and all sorts of Needle Work are taught by his Sister lately arrived from London."

After this memorable event the newspapers touch music but slightly for a number of years. But we have evidence, if such be needed, that music was at least deemed necessary for a satisfactory celebration of legal holidays.

On March 1, 1732, St. David's Day and the Birthday of her Majesty Queen Carolina,

"the Society of Ancient Britons" met at 'the Indian King', marched in procession to church, waited on the Governor after divine Service who then partook with them of a sumptuous dinner, when "the Loyal Healths' were drunk under the discharge of cannon and the "Day concluded with Musick and Friendship".

If the year 1730 is important for a history of music-teaching in Philadelphia, the year 1742 stands forth as the birth-year of the American pianoforte, for then Gustavus Hesselius, of the Moravian congregation at Philadelphia, began to build his spinets.

Interesting as this fact, lately discovered by Mr. Jordan of the Pennsylvania Historical Society, might be to us, or as it might have been to the music lovers of Philadelphia, it certainly escaped the attention of Francis Hopkinson, then in his seventh year. I am not so romantically inclined as to imagine that young Francis was taken to Hesselius' shop to run his tender fingers over the key-board, to pick out some tune with tears of delight in his and his mothers eyes, and that he thus received the first kiss of the Muse. But I am romantic enough to believe

— and something similar is recorded in Tschaikovsky's biography — that his musical instincts received an *impetus* if his mother took him to admire

"the Solar or Camera Obscura Microscope" exhibited together with "the Unparallelled (sic) Musical Clock, made by that great Master of Machinery David Lockwood; it excels all others in the Beauty of its structure and plays the choicest Airs from the most celebrated Operas with the greatest Nicety & Exactness. It performs with beautiful Graces ingeniously and variously intermixed, the French Horn Pieces, perform'd upon the Organ, German and Common Flute, Flageolet etc. Sonata's, Concerto's, Marches, Minuets, Jiggs and Scots Airs, composed by Corelli, Alberoni, Mr. Handel and other great and eminent Masters of Musick."

This wonderful 'Musical Clock' was exhibited in 1744 when still no man-musician had appeared upon the plan to shape the destinies of musical Philadelphia, if we may trust the newspaper advertisements. Indeed, not until five years later, on March 21, 1749, do we run across an advertisement to that effect in 'the Pennsylvania Gazette':

"John Beals, Musick Master from London at his house in Fourth Street near Chestnutstreet, joining to Mr. Linton's, collar maker, teaches the Violin, Hautboy, German Flute, Common Flute and Dulcimer by note.

Said Beals will likewise attend young ladies, or others, that may desire it, at their houses. He likewise provides musick for balls or other entertainments."

Mr. Beals met with sufficient encouragement to take up his residence at Philadelphia, where he is to be traced for a number of years. It is also an evident sign of musical progress in the Quaker city that he did not remain long without competitors. In 1753 a Mr. Robert Coe who drew "Bills, Bonds, Indentures, Leases, Releases and other Instruments of Writing" conceived himself "capable of teaching to play on that agreeable Instrument the German Flute".

If he was the exponent of secular music Josiah Davenport taught "psalmody in several necessary and useful parts", and in 1757 kept a "Singing School (for the Summer Season Evenings) . . . where any Person may be instructed in Psalmody, that is capable to learn this agreeable Art".

Finally the "new Italian Method" of violin teaching was introduced two years later by "an Italian born", Francis Alberti.

In the meanwhile music had gained a foothold in other directions. For instance, from the diary of Daniel Fisher we know that Philadelphia possessed a band of music in 1755. It attended, says Daniel Fisher, "the Greatest Procession of Free Masons . . . that was ever seen in America. No less than 160 being in the Procession in Gloves, Aprons, etc."

The members of this band, presumably, together with some 'Gentlemen-Performers' tendered their services when a 'Concert of Music' was given on January 25, 1757 'under the direction of Mr. John Palma'. Though I doubt whether this was the first concert performed at Philadelphia, it was the first public concert advertised, as far as I am aware. Unfortunately we know nothing of the program. It was to take place at the Assembly Room in Lodge Alley at six o' clock. Tickets were to be had at the London Coffee House, at one Dollar each "and no Person to be admitted without a Ticket".

Six years previous, in 1749, opera, English opera, had been introduced at Philadelphia. At least it is highly probable that a company headed by Messrs. Kean and Murray from London performed at William Plumstead's Warehouse in Kingstreet such musical farces or afterpieces as Cibber's 'Damon and Phillida', Hill's 'Devil to play', Cibber's 'Flora or Hob in the Well', Fielding's 'Virgin Unmasked', and Gay-Pepusch's famous 'Beggar's Opera'. However, the authorities frustrated this first attempt at opera, and not until on the later so-called Old Company of Comedians came to Philadelphia in 1754, managed by Lewis Hallam the elder, did drama and opera, English opera of course, gain a more or less permanent stronghold in the city.

Little difference appears between the repertoires of the first and second companies, but as Hallam's company was of decided merit we might take it for granted that the old ballad-operas were interpreted to the satisfaction of the public.

The third attempt at opera took place in 1759 when, in the spring of the year, a company headed by Mr. Douglass, the successor of Hallam, appeared in Philadelphia, the repertoire being the same as before with addition of Carey's 'A Wonder, or an Honest Yorkshireman'. The fore-last performance was given on December 27, 1760 "towards the raising of a Fund for purchasing an Organ to the College Hall . . . and instructing the Charity Children in Psalmody". And to this performance Francis Hopkinson contributed a 'Prologue in Praise of Music'.

If in addition to these few musical items I allude to the publication of several psalm-tune collections, to the establishment of church choirs, to performances of the masque of 'Alfred the Great' at the College of Philadelphia in 1757 with solos and choruses and additional music, to the recorded foundation of a musical society called 'the Orpheus Club' by the students in 1759, to the advertisements of Michael Hillegas, the 'Wanamaker' of those days comprising musical articles from concertos down to violin strings — a fair idea of the musical or unmusical *milieu*, in which our first poet-composer grew to manhood, will have been gained. Only if this primitive state of affairs be kept in mind, will it

become possible to understand and appreciate his musical influence and career.

Of Francis Hopkinson's childhood hardly anything is known and no anecdotes are current among his descendants illustrating his early musical inclinations. Not until 1754 does his name appear in connection with music.

In 1757 'the American Magazine', Philadelphia published an 'Ode to Music' with this editorial remark:

"Written at Philadelphia by a young Gentleman of 17, on his beginning to learn the Harpsichord."

The ode runs in the following style:

"Hark! Hark! the sweet vibrating lyre
Sets my attentive soul on fire;
Thro' all my frame what pleasures thrill,
Whilst the loud treble warbles shrill,
And the more slow and solemn bass
Adds charms to charm and grace to grace."

The author of this poetic effusion was our Francis Hopkinson, for it appears among his 'Miscellaneous Essays and Occasional Writings' published in 1792 and among some manuscripts of his still preserved.

To begin the study of a musical instrument at the age of seventeen is not conducive to a good mechanism, and certainly Hopkinson more than once despaired of ever mastering his favorite instrument. Though he probably never became a virtuoso on the harpsichord he gained quite a reputation among Philadelphians as performer, since many years after his death Longacre in his 'National Portrait Gallery' (1836) remarked:

"He was a musician of high grade in his performances of the harpsichord".

Whether or not Hopkinson began his musical studies as an autodidact is a matter of conjecture. But we have traced for the years 1749 to 1758 John Beals, Musick Master from London. Perhaps he or Charles Love, the harpsichordist in Hallam's company initiated him in the mysteries of the harpsichord and thorough-bass. Later on, in 1757, John Palma might have given him lessons. This is certainly the case with a musician who came to Philadelphia a few years later. His name has puzzled European historians. I mean James Bremner, a relative it seems of Robert Bremner the Scottish music publisher, editor and composer. If the career of James in England is involved in mystery, we can at least prove that he lived and died in America, respected as a man of culture and esteemed as a musician. It would appear from the news-

papers that he arrived at Philadelphia in 1763, when he opened, in December of the year, a "Musical School for instruction on the Harpsichord, Guitar, German Flute". But Bremner's activity was not limited to teaching, for he arranged and conducted concerts and became organist of Christ Church, probably in 1767. He died "on the banks of the Schuylkill in Sept. 1780", as we are informed in a foot-note to Hopkinson's Ode 'In Memory of Mr. James Bremner'. That would mean in less poetical language at or near Philadelphia.

Undoubtedly Francis Hopkinson owed much of his musical education to Bremner, as did Philadelphia in general. The venerable grandson of Francis, Mr. Oliver Hopkinson, himself an enthusiastic lover of music and skilful violinist, possesses a book of 'Lessons' in the hand-writing of his ancestor in which appears a 'Trumpet Air', a 'Lesson', a 'March', an 'Overture by the Lord of Kelly adapted to the Harpsichord', and 'Lady Coventry's Minuet with variations', all by James Bremner.

This fact and the title of the collection combined render it highly probable that Hopkinson took lessons from Bremner. We may add that the book contains numerous pieces for the organ. Now we know that Hopkinson became an accomplished organist as well as harpsichordist, and that he succeeded Bremner as organist of Christ Church. We read in the vestry minutes under date of December 10, 1770:

"Mr. Church-warden Hopkinson having been so obliging as to perform on the organ at Christ Church during the absence of Mr. Bremner, the late organist, the vestry unanimously requested of him a continuance of this kind office, until an organist should be appointed, or as long as it should be convenient and agreeable to himself. Mr. Hopkinson cheerfully granted the request."

It is not recorded how long he volunteered his services as organist. Perhaps until Bremner resumed the office in 1774, if he really did resume it. At any rate, the vestry minutes mention neither his nor Bremner's name again, and in 1782 a Mr. Curtz is spoken of as having acted in that capacity for several years gratis.

Hopkinson may have been proficient on the organ even before Bremner's arrival at Philadelphia.

During the years 1757—1768 music played a by far more prominent part at the College of Philadelphia than during the following. Though not the only graduate to imbue his *alma mater* with a musical spirit, Francis Hopkinson was surely the most conspicuous figure in this respect, in fact the soul of this too short-lived musical movement.

It will be remembered that an organ was erected in the College in 1760. The instrument was used especially at Commencement to accompany the usual anthems and odes. If this organ, like many others in

Colonial times, was without pedals, Hopkinson had no reason for hesitating to play on it when occasion called for his services. Now we know that at Commencement of 1760 a patriotic ode of his was sung and "accompanied by the organ, which made the music a very compleat and agreeable Entertainment to all present".

From all we know of the character of young composers we might rest assured that Hopkinson insisted on accompanying himself this ode, which was said to have "been written and set to Music in a very grand and masterly Taste".

To form a correct idea of Hopkinson's knowledge of musical literature is to-day, of course, impossible. But he certainly was conversant with the English and American psalmodists of that period. Not only did his duties as organist require a familiarity with psalmody, but he himself was a composer of psalm-tunes and anthems, and he at one time instructed in psalmody. This fact appears from the vestry minutes of St. Peter's and Christ church as published by the Rev. Door. We find under date of April 13, 1764 the following entry:

"the members of the vestry, who frequently attended while the children of the united congregations were improved in the art of psalmody, reported that they had observed Mr. William Young in connection with the secretary Mr. Hopkinson to take great and constant pains in teaching and instructing the children; it was therefore unanimously agreed that the thankful acknowledgments of this not board be given Mr. Hopkinson and Mr. Young, for their kind services which they are requested still to continue."

But Francis Hopkinson's studies in the literature of music were not restricted to the relatively narrow field of psalmody. His descendants still possess parts of his musical library, and few as these volumes may be, they clearly demonstrate that he was a *connoisseur* of music.

Among the remanants of this library, that shows a strong inclination towards the Italians, a book of 'Lessons' is of particular interest. It is mainly in Hopkinson's manuscript, and abounds in Airs, Dances, Lessons, Overtures, Concertos, Minuets and Marches. The majority of the compositions are anonymous, but the authors mentioned are quite formidable: Haendel, Scarlatti, Abel, Stamitz, Vivaldi, Galuppi, Pugnani, Stanley, Smith, Pasquali, Giardini, Corelli, Geminiani, Bremner, Lord Kelly.

Passing from arrangements to original compositions, once owned by Francis Hopkinson and now in possession of his grandson, we notice:

Longman, Luckey & Co.'s collection of 'Periodical Overtures for the Harpsichord'. Nos I—X.

Six Divertimenti for the Harpsichord and Violin. Composed by Pietro Guglielmi.

Six Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord. Composed by Frederick Theodor Schumann. Opera 5ta. London.

Handel's Songs, selected from his Oratorios. Printed by J. Walsh.

XII Concerti Grossi. Op. 6. By Arcangelo Corelli. Printed by J. Walsh. London.

Vivaldi's Most Celebrated Concertos in all their parts for violins and other Instruments with a Thorough Bass for the Harpsichord. Composed by Antonio Vivaldi. Opera Terza. London. Printed for J. Walsh.

Giuseppe Matteo Alberti's Concerto's for three Violins, an Alto Viola and a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin. Opera Prima.

Of course Francis Hopkinson did not collect his entire musical library, of which the volumes mentioned made a small part only, during his musical apprenticeship. Very likely he purchased a number of works from Robert Bremner when in England during the years 1766 and 1767. His residence abroad certainly helped to refine his taste and broadened his musical knowledge. Unfortunately the musical items contained in his letters written to his mother are few. This scarcity of information is due to a policy adopted before him and after him by many a sight-seeing son when writing home. Says Francis in one of his letters:

"It would be too tedious to give you a Description of all these Places & of all the other Things worth of notice which I am like to see before I get Home, by Way of Letter; I must, therefore defer that Pleasure, till my Return".

However, this very letter contains a passus that atones for his 'Schreibfaulheit' as the Germans in their usual blunt way would call his policy: Francis did not consider it too tedious to write:

"I happened Yesterday in a Coffee House to meet with a Gentleman whom I knew at Philad. Glad was I to see any thing I had seen before. His Name is Mr. Flanagan; he used to come sometimes to my concerts."

This passus is the only positive clue to Francis Hopkinson's career as concert manager or performer, but by combining with it other, *quasi* anonymous, data we are able to trace these concerts.

Hopkinson might have appeared for the first time before a public larger than the circle of his relatives and personal friends when in January 1757 the 'Masque of Alfred the Great' was performed at the College of Philadelphia with alterations as an 'Oratorial Exercise', the instrumental parts of Dr. Arne's music being played by some gentlemen, the vocal sung by several young ladies among them Miss Hopkinson. It is reasonable to suppose that her brother, still an undergraduate, was requested to accompany the choruses and songs, etc. on the harpsichord. The same duty might have fallen to him at the entertainment given

towards the purchase of an organ for the college at the theatre on Socisty Hil, December 27, 1759, as

"Before the Play and between the Acts several celebrated Pieces of Concert Music" were to be "performed by some Gentlemen of this City, who have kindly consented to promote the Design of this Entertainment; for which Purpose a neat Harpsichord will be provided."

However, neither his probable appearance on these occasions, nor at the Commencements during the following years would have been styled by Hopkinson as "my concerts". Unless these were 'musical at-homes', we must depend on the newspapers to discover the entertainments to which he was alluding.

After the two concerts given in Philadelphia in 1757 we do not find any recorded until 1764. In this year 'the Pennsylvania Gazette' printed the following advertisement:

"Philadelphia, January 12, 1764.

On Thursday, the 19th instant, at the Assembly Room in Lodge Alley, will be performed a Concert of Musick, to be continued every other Thursday, till the 24th of May following.

No more than 70 Subscribers will be admitted, and each, on paying three Pounds for the Season, to have one Lady's Ticket, to be disposed of every Concert Night, as he thinks proper. Subscriptions are taken in at Messieurs Rivington and Brown's Store, and by Mr. Bremner, at Mr. Glover Hunt's, in Marketstreet, near the London Coffee House.

NB. The Concert to begin precisely at 6 o'clock."

Unless James Bremner arranged these fortnightly subscription concerts, we might argue, on the basis of Hopkinson's letter to his mother, that he was the moving spirit of the enterprise. At any rate it is safe to conjecture that he was one of the prominent active subscribers. The concerts were continued during the next winter, but possibly not during that of 1765—1766, as no information to this effect seems to be extant.

Unfortunately it was customary to advertise the dates only of the regular subscription concerts without the programs, a custom easily to be explained. The concerts were not public, accessible only as a rule to subscribers; and therefore it was hardly necessary to publish the programs in the newspapers. Programs, in the majority of instances, are to be traced for the public concerts only, arranged for the benefit of institutions or professional musicians. For these reasons we shall never know exactly — unless the programs are extant in some private collection of early play-bills and the like — what works were performed and who performed them in the subscription concerts mentioned. If the programs were arranged by Francis Hopkinson, then his library would furnish a clue as to the character of the compositions played, and then we might

largue that the subscribers had ample opportunity for becoming familiar with "a Variety of the most celebrated Pieces now in Taste", as Stephen Forrage expressed himself when advertising 'A Concert of Music' to take place on December 31st 1764 "for the benefit of Mr. Forrage and other Assistant Performers at the Subscription Concert in this City".

Naturally all these concerts, either public or private, would resemble one another. Now we know that Mr. Bremner gave a concert at the College Hall in April 1765 for the benefit of the Boys and Girls Charity School:

"The vocal Parts chiefly by young Gentlemen educated in this Seminary . . . upon the plan of the musical performances in Cathedrals, etc. for public charities in England."

Fortunately the printed program, under the title of the "Plan of a Performance of Solemn Musick" has been preserved. The concert was opened with an Oration, then followed an Overture by Stamitz, a now unduly forgotten composer, then a sacred air, the sixth concerto by Geminiani, a second Oration, a Solo on the Violin, an Overture by the Earl of Kelly, a sacred air, the Second Overture by Martini, another Oration, then the Overture in the Opera Artaxerxes by Arne, a Sonata on the Harpsichord; and the whole concluded with a Hallelujah Chorus.

The "Subscription Concerts" of which Francis Hopkinson seems to have been the manager, were probably not interspersed with choral music, but otherwise they certainly offered the same high class of music to the Subscribers as the plan just quoted. They would best be classified, to use a modern term, as soirées of chamber-music. The works played which called for the largest number of performers were certainly the *Concerti Grossi*, concertos for several solo instruments with orchestra-accompaniment. To play these not more than a dozen musicians were required, and this number could easily have been recruited among the gentlemen-amateurs and professional musicians of Philadelphia. Extracting the names and their speciality from the newspaper advertisements, we might form the following idea of the orchestra.

Francis Hopkinson would preside at the Harpsichord, the strings would be represented by James Bremner, Stephen Forrage, John Schneider, Governor John Penn, and two or three other amateurs. When occasion called for it, John Schneider would play the French Horn, Ernest Barnard, George D'Eissenberg, or, if he still resided at Philadelphia, John Stadler the German Flute; and that Oboists were to be had in the Quaker City we know from the first chapter.

Amusingly primitive as all this may seem to readers not historically trained, it was a beginning, and the seventy subscribers certainly enjoyed

the music as much as if not more than hundreds and thousands of those who fill a modern concert hall, and listen attentively to music, much of which, though now considered immortal, will be forgotten as have been forgotten the compositions of such gifted men as Valentini, Corelli, Pugnani, Stanley, Geminiani, etc., played by Hopkinson, his friends and the "Assistant Performers".

After his return from England Francis Hopkinson seems again to have taken up the idea of arranging concerts. Two letters were exchanged between him and his friend Governor John Penn, — he too an enthusiastic amateur and a skilled violinist with whose 'fiddle' Francis Hopkinson's harpsichord frequently joined in concert, — that give evidence to this effect. But they add nothing materially new to the statement concerning Hopkinson's career as a concert performer.

In order not to arouse an impression that Francis Hopkinson was a professional performer, a few general remarks might not be out of place. Orchestral chamber-music would have been quite impossible in those days without the assistance of "Gentlemen-performers", not alone at Philadelphia but in many a provincial town of Europe. Even to-day provincial orchestras both in Europe and America frequently have to rely upon the assistance of amateurs. To play the German flute, Harpsichord or Violin in "Subscription Concerts" could not have been considered unbecoming a "Gentleman", as the entertainments were of a more or less private nature, arranged principally by the amateurs for their own amusement and improvement, and resembling to a certain extent the concerts of the many philharmonic academies in Italy for instance, or of many a "*Collegicum Musicum*" in Germany.

The same applies to the really public concerts given by professional musicians for their own benefit. However unwilling the aristocratic Colonials were to put themselves on an equal footing with a poor devil of musician, they hesitated not to lend a helping hand for his "Benefit" if he were an "honest fellow", as Governor Penn put it in a letter to Hopkinson.

The few cursory remarks on the musical life at Philadelphia about 1765 I have made certainly prove a surprising progress in matters musical. It would be uncritical to attribute it entirely to Francis Hopkinson's enthusiasm, but chronological coincidences forbid to underestimate his beneficial influence.

A few years later the War for Independence broke out. Everywhere fiddle and harpsichord gave way to fife and drum. Our musical life which not alone at Philadelphia but at Boston, Charleston, New York and in cities of minor importance had steadily been developing, was crushed, and remained crippled for years after the war. Then indeed conditions were

deplorable and we need not wonder, if English, French and German officers and travellers with a few exceptions invariably entered in their diaries notes to the effect that very little of music was to be found in the United States. These gentlemen were good observers, but poor historians, and to apply their observations to the ten or fifteen years preceeding the Revolution would show absolute ignorance of the real conditions.

After peace had been signed, the element of the people which, previous to the war, had opposed all theatrical or musical amusements for the sake of a narrow, though well-meant, principle, and for the salvation of their Philistine souls, now gained the upper hand for a while. This was but natural. A degenerated, frivolous nation may sing and dance merrily over the fresh graves of thousands of brave patriots, but not so a young, God-fearing nation. Gradually however, as the wounds inflicted upon the population by this glorious but fearful war began to heal, arts, sciences and entertainments returned — not less essential for the welfare, vitality and progress of a nation than for politics or commerce. It lies not within the plan of this study to describe the musical surroundings in which Francis Hopkinson lived after the war. A simple reason forbids this. His activity had been necessary previous to the great struggle for Independence, to awaken and to keep awake the musical life at Philadelphia. But now the days of the amateur-musicians had passed, the professional took his place, and the golden age of music in Philadelphia, the period from 1790 to 1850 was fast approaching. Without doubt Francis Hopkinson's love of music was as deep after as we know it to have been previous to the war. For this statement we have more than one argument in store, but his position had somewhat changed. It was less the musician Hopkinson than the music-lover the "Maecenas" who now influenced matters, if we except his activity as composer and improver of the Harpsichord. We may rest assured that Reinagle and the others were welcome at his house, received from him all due protection, respected him as their most important forerunner, and well knew that without the foundations laid by him, Bremner, Penn, Gualdo, their own position would have been uncertain and difficult to hold. One of these musicians, at least, has left an eloquent tribute of gratitude: William Brown, in 1787, composed and published "Three Rondos for the Pianoforte" which he "Humbly dedicated to the Honourbale Francis Hopkinson, Esqr."

After James Bremner resigned office as organist Francis Hopkinson consented to take his place until the appointment of a new organist.

During these years he had ample opportunity to form ideas concerning the proper conduct of organs in church. They are embodied in the second volume (pp. 119—126) of his "Miscellaneous Essays and Occasional Writings" in a form of 'Letter to the Rev. Doctor White, Rector of Christ Church and St. Peter's on the Conduct of a Church Organ'. It is a pity that musical reviews did not exist in the United States of the eighteenth century. If this had been the case Hopkinson's ideas would not have been buried alive, but would have attracted widespread attention and borne fruit among our early organists. Some oddities excepted, the letter shows so much common sense and artistic spirit as to be of educational value even to-day. I hesitate not to declare that little has been written on the subject in so few lines with superior lucidity and correctness.

Our organists have made wonderful progress as virtuosi during the last hundred years, but the development of their aesthetic faculties has not kept pace with that of their technical skill. In this respect they have not advanced a single step beyond the standpoint of the Colonial amateur organist, on the contrary he surpasses many of them with his ideas of a true organ style in church. Never would Francis Hopkinson have profaned the instrument of a Frescobaldi or a Bach by turning it, as many a modern organist does, into a concert instrument, into a kind of orchestrion for which anything will do from a fugue to an operatic potpourri. I cannot quote here more than a few passages from Hopkinson's letter, but they will be sufficient, I hope, to corroborate my statement. For instance:

> "I am one of those who take great delight in sacred music and think, with royal David, that Harp, Voice, and instruments should unite in adoration of the great Supreme."

or

> "The organist should always keep in mind, that neither the time or place is suitable for exhibiting all his powers of execution and that the congregation have not assembled to be entertained with his performance. The excellence of an organist consists in his making the instrument subservient and conducive to the purposes of devotion. None but a master can do this. An ordinary performer may play surprising tricks, and shew great dexterity in running through difficult passages, which he hath subdued by dint of previous labor and practice. But he must have judgement and taste who can call forth the powers of the instrument and apply them with propriety and effect to the seriousness of the occasion."

or again

> "The interludes between the verses of the Psalm were designed to give the singers a little pause, not only to take breath, but also an

opportunity for a short retrospect of the words they have sung in which the organ ought to assist their reflections. For this purpose the organist should be previous informed by the clerk of the verses to be sung, that he may modulate his interludes according to the subject."

or finally

"In general, the organ should ever preserve its dignity; and upon no account issue light and pointed movements which may draw the attention of the congregation and induce them to carry home not the serious sentiments which the service should impress, but some very pretty air with which the organist hath been so good as to ascertain them. It is as offensive to hear lilts and jiggs from a church organ, as it would be to see a venerable matron frisking through the public streets with all the fantastic airs of a Columbine."

To Francis Hopkinson's activity as a Gentleman-musician, harpsichordist, teacher of psalmody, concert performer, organist, and critic, I must add another interesting side before touching his career as a composer.

Hopkinson's favorite instrument was the harpsichord. As is well known this instrument was not displaced in the public favor by our modern pianoforte until about the end of the eighteenth century. Built on the plectrum principle, the strings being set in vibration by points of quill, elevated on wooden uprights, known as jacks, and twitching or plucking them as the depression of the keys caused the point upwards, the harpsichord was incapable of dynamic modifications of tone by difference of touch. With the crow-quill as plectrum the harpsichord gained a position during the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries analogous to that now accorded the pianoforte. With its uniform but penetrating tone the harpsichord was especially employed for concerts with orchestral accompaniments or for accompanying vocal choruses, and during the time of Handel and Bach was the constant support to the *Recitativo secco* (Hopkinson's "speaking musically"), its weak notes being reinforced by violoncello and double basses. Towards the end of the eighteenth century the instrument was withdrawn and the big fiddles were left by themselves to accompany the ordinary recitative in a fashion more peculiar than satisfactory. (Grove.)

The innate defect of the harpsichord caused the invention of the Piano-Forte, as it was called for obvious reasons by the inventor Bartolomeo Christofori, whose first instrument, built about 1700, is preserved in the Metropolitan Museum of Art in New York City. But most amateurs and professional musicians clung to the harpsichord for at least seventy years, fully convinced of its superiority over the pianoforte though not blind to its shortcomings. These being admitted, innumerable attempts were made to improve the harpsichord as harpsichord. Finally they re-

sorted to curiously artificial means, and instruments were constructed with more than twenty modifications to imitate the tones of the harp, the lute, the mandolin, the bassoon, the flageolet, oboe, violins, and other instruments. Among the improvers stand forth as the most conspicuous: Richard, William Barton, Pascal Taskin, Wieglieb and a certain Hopkinson, whose improvements have been called by one historian the "last glory of the harpsichord". Of this Hopkinson the European historians unanimously remark that he was an Englishman residing at Paris. Even Fétis was of this opinion though the very fact that he knew that Hopkinson's improvements were described by the author in the second volume of the Transactions of the American Philosophical Society under the title of: "An improved method of quilling a harpsichord" should have aroused his suspicions as to the nationality of this mysterious Hopkinson.

To make a long and forgotten story short, the last glory of the harpsichord was not due to an Englishman residing at Paris, but to our own Francis Hopkinson. There can be no doubt about this for the improvements were described not only in the Transactions under his name, the individual papers being read in 1783, 1784, and 1786, but also in 'the Columbian Magazine', Philadelphia, May 1787 and with some slight alterations in the second volume of Hopkinson's 'Miscellaneous Essays . . .' under the title of a

> "Description of an improved Method of tongueing a Harpsichord or Spinnet, by F. H. Esq."

I shall not intrude upon the patience of the reader with extensive quotations from this technical essay, or with a history of Hopkinson's various and continued experiments or with a criticism of the objections raised against his improvements. It is sufficient to remark that he endeavoured to improve the harpsichord without resorting to such artificial means as mentioned above. He did away with the crow-quill that had come to be considered indispensible, and introduced instead first metal tongues, and then leather quills. These contrivances became known in Europe where similar devices had been tried in order to improve the tone of the harpsichord without destroying the peculiar character of the instrument. But it did not become known abroad that Hopkinson still continued his experiments and that he flattered himself with having finally attained his object. He wrote in 'the Columbian Magazine', 1787:

> "The desideratum is a substance to supply the place of the crow-quill, sufficiently elastic for the purpose to afford a brilliant and easy touch, to draw from the strings a full and agreeable tone, and to be permanent in itself, and applied with as much ease and simplicity as the quill.
>
> After many fruitless experiments I have found the following construction to answer all purposes required.

I took what is called Velvet cork of the very best kind, perfectly free from dolts, cracks or blemishes, I cut this cork into plates about one quarter of an inch thick, and glued upon them thin and well polished leather; from this I cut the tongues, and fixed them tight into mortices cut in the palates, in the same manner and with the same ease that the common quill is fixed in the little hole punched for its reception. The tongue thus fixed must be slanted off underneath, from the point where it must be very thin to the root, where it will be thickest, and then nibbed like a pen, to the proper length, and the touch may be easily and nicely adjusted by shaving away more of the cork from underneath, with a sharp pen-knife or fine file."

Surely the musical activity of Francis Hopkinson, the politician, poet, humorist, inventor, painter, lawyer, Secretary of the Navy and so forth, deserves serious attention even without allusion to his forgotten activity as a composer. But the fact that he seems to have been the first native American composer adds immensely to the interest to be taken by us musicians in his remarkable and many-sided personality, even if his compositions do not stand the test of criticism not historically inclined or trained.

Though Francis Hopkinson's earliest compositions extant must with all probability be dated 1759, there is a possibility that he contributed some original music to the "Oratorical Exercise" called the "Redemption of the Danish Invasion by Alfred the Great originally written by the pious and philosophic Mr. Thompson in connection with Mr. Mallet, and in the year 1751 altered and generally improved by the latter".

This "Oratorical Exercise" was acted with alterations and additions in January 1757 at the College Hall in Philadelphia by the "Young Gentlemen of the College . . . for their improvement in Oratory". The music mostly by Dr. Arne was played by several gentlemen, and the vocal parts sung by a number of young ladies, among them Francis' sister. This Masque of "Alfred the Great", as it is generally called, was performed repeatedly, and 'the Pennsylvania Gazette' devoted several long 'editorials' to its description. Among other things we learn that a duet between two invisible spirits in the character of Alfred's Guardian Angels was altered from the original and fitted to an excellent Piece of new music by one of the Performers.

Circumstantial evidence forbids to think of any other performer but Francis Hopkinson who could have undertaken to fit the duet to 'this excellent piece of new music'. Unfortunately 'the Pennsylvania Gazette' does not mention his name, otherwise the fact that he composed music in 1757 would remove all reasonable doubt as to his having been the first native American composer. As historical investigations stand to-day James Lyon enters into some competition for the title of the father of

American composers, for we know that he composed an Ode on Peace for the Commencement Exercises at Princeton in September 1759. This same year 'Philadelphia Anno Domini 1759', appears dated at the beginning of a collection of 'Songs', in Francis Hopkinson's own hand and now in possession of Mrs. Florence Scovel Shinn of New York City. The collection contains on page 63 a song beginning with the words (by Dr. Parnell under the title of 'Love and Innocence') 'My days have been so wondrous free'. This harmless but pretty little piece bears, like several others in the same volume, Francis Hopkinson's initials: F. H. It is undated, but as the collection was evidently begun in 1759 and as towards the end of the book on page 180, appears an Anthem dated "F. H. 1760", it is highly probable that the song on page 63 was written in 1759.

My Days have been so wond'rous free.

Song by Francis Hopkinson [1759].

Sym.

tr

My Days have been so wond'-rous free The

litt - le Birds that fly with care - less Ease from Tree to

Tree were but as blest as I, were but as blest as

Sym.

I Ask glid-ing wat-ers

if a Tear of mine en-creas'd their stream and ask the

break-ing Gales if e'er I lent a sigh to them...

..., I lent a sigh to them.

tr

tr

So far, of course, James Lyon seems to be in the lead. But Hopkinson positively claimed in the dedication of his "Seven Songs" (1788) to George Washington to have been our first native composer. He says:

"However small the reputation I shall derive from this work, I cannot, I believe, be refused the Credit of being the first Native of the United States who has produced a Musical Composition."

The statement reads as if Hopkinson possessed evidence for the correctness of his claim. Now he certainly knew James Lyon's psalm-tune collection 'Urania', published by Lyon in 1761 or 1762. In the second place Lyon resided in Philadelphia in 1760, and being a college-man and musical amateur, might have met Hopkinson. Furthermore if Lyon was still in Philadelphia when on May 23rd 1761 an Anthem by him and an ode by Hopkinson made part of the commencement exercises, both composers must have become acquainted with each other. At any rate, Francis Hopkinson must have been aware of the fact that James Lyon was a dangerous competitor for the title of first native of the United States who produced a musical composition. James Lyon was still living and he still had admirers in Philadelphia, among them principally Andrew Adgate, when Hopkinson filed his claim. Under such circumstances it would have been unwise to do this without the support of indisputable facts. From all we know of Hopkinson's character I doubt not that he himself investigated the correctness of his claim, and found his earliest compositions to antedate those of James Lyon.

Nevertheless he might have been mistaken, and may be others will succeed in proving that neither he nor James Lyon is to be considered as the 'Father of American composers'. However on the basis of our present knowledge we might declare with safety:

Francis Hopkinson was the first native American composer of songs, of whom we know, and his song 'My days have been so free', is the earliest secular American composition extant, dating back to 1759.

Besides this venerable, graceful little song the collection of 1759 contains the following compositions, undoubtedly written by Hopkinson as they bear his initials:

A song entitled 'The Garland' (words by Prior).
A song beginning with the words 'Oh! come to Mason boroughs Grove'.
A song beginning 'With pleasure have I past my days'.
The 23rd Psalm.
An Anthem from the 114th Psalm dated 'F. H. 1760'.

The songs betray the period in which they were written. Hundreds and hundreds of similar simple songs for the voice with harpsichord accompaniment were produced by Hopkinson's contemporaries. It would therefore be erroneous to suppose that his settings for 'Treble and bass' reveal uncommonly primitive efforts. This was the style adopted for such pastoral songs by high and low in the kingdom of music about 1750, and the American composer falls short only in his rather ungrammatical harmonisation.

The same remark applies to the two sacred compositions of which

the anthem with its figured bass is by far the most interesting. A figured bass is a *rara avis* in early American music. It seems as if most of our early composers abhorred it as black art and preferred ignorance of its mysteries to the vain attempt of mastering it occult wisdom. Francis Hopkinson however hesitated not to take upon himself the trouble some burden of this *Crux in musica*, but it must be admitted that he fared badly at times in doing so.

In the second place the anthems prove that he was fully convinced of "the Lawfullness, Excellency, and Advantage of Instrumental Musick in the Public Worship of God" years before an anonymous 'Presbyterian', perhaps James Lyon, endeavours to "urge and force" this doctrine "from the Scriptures and Examples of the far greater Part of Christians in all Ages" by publishing a pamphlet under the above title at Philadelphia in 1763. Not only was Hopkinson's 'Anthem from the 114th Psalm' to be accompanied by the organ, and possibly by the venerable bass-viol, but he introduced violins, a proceeding that probably would have called forth the indignation of the conservative element in the congregation had the anthem been performed in Christ Church. But I am inclined to believe that it was sung and played — at least for the first time — on May 1st 1760 in the College Hall, the day appointed for Commencement.

In the following year, on May 28, 1761, 'the Pennsylvania Gazette' printed an account of the Commencement exercises that fortunately does not oblige us to take refuge to conjectures:

"... the public Commencement was held in the College of this City, before a vast Concourse of People of all Ranks. Besides the usual exercises ... there was performed in the Forenoon an elegant Anthem, composed by James Lyon, A. M. of the New Jersey College; and in the Afternoon an Ode, sacred to the Memory of our late gracious Sovereign George II, written and set to Music in a very grand and masterly Taste by Francis Hopkinson, Esq. A. M. of the College of this City. A Set of Ladies and Gentlemen, in order to do Honour to the Entertainment of the Day were kindly pleased to perform a Part both of the Anthem and Ode, accompanied by the Organ, which made the Music a very compleat and agreeable Entertainment to all present."

This Ode as "written and set to Music by Francis Hopkinson, Esq." was printed together with a Dialogue under the title of

> "An Exercise containing a Dialogue and Ode Sacred to the Memory of His late gracious Majesty, George II".

by W. Dunlap of Philadelphia. A foot-note in the Miscellaneous Writings ... of Hopkinson, where the Ode stands on pp. 77—82 of vol. III, informs us that the Dialogue was written by the Rev. Dr. Smith. Hopkinson's music seems not to be extant, but from the 'libretto' we gain

an idea of the form of the ode, typical for the majority of our early Commencement-Odes.

The ode begins with a Recitative:

Why looks the visionary Maid so sad
Ah! why Britannia thus in Sable clad?

Then Britannia sings an Air:

Lend, lend your Tears, ye Virgin Train,
Whilst Music swells her softest Strain;
Oh! let the solemn Dirge resound
And spread religious Sorrow round,
With me the deepest Loss deplore
My Son, my Son is now no more!

This dirge is followed by a 'Symphony', or, to use a more modern term, by an interlude. This by a Chorus and another symphony. A second but longer Air to the memory of the dead King with interlude and postlude ends the ode.

The grief of the future signer of the Declaration of Independence, no doubt, was sincere, but he also believed in the maxim "le Roi est mort, vive le Roi", for W. Dunlap printed in 1762

"An Exercise, containing a Dialogue and Ode on the Accession of His present gracious Majesty, George III, performed at the public Commencement in the College of Philadelphia, May 18th 1762".

This ode too was written and set to music by Francis Hopkinson as appears from his writings. Neither the music to this or to a third patriotic Ode, to be dated probably 1763, is extant, nor to a song with guitar accompaniment, or to an Ode entitled 'Disappointed Love', or to another ode composed in England in 1766.

This is less to be regretted with respect to the three last mentioned odes, they being merely specimens of his style as a songwriter, than with reference to the more pretentious patriotic odes. The loss of the music leaves, for instance, the problem unsettled whether or not they were intended for orchestral accompaniment. We have to content ourselves with knowing that Francis Hopkinson set them to music. This is at least more than we can positively state concerning

"A collection of Psalm Tunes with a few Anthems and Hymns. Some of them entirely New, for the Use of the United Churches of Christ Church and St. Peter's Church in Philadelphia, 1763".

This extremely rare collection is beautifully engraved by an unknown artist, and contains thirty-six tunes etc. mostly in three parts with a figured bass for organ accompaniment besides "A Short Introduction to the Art of Psalmody".

The introduction is short and well calculated for the needs of children, but otherwise not remarkable. It treats

"First, of the Notes, and their Lengths . . . Of the Cliffs . . . Of the Characters denoting the Time or Movement . . . Of the Pauses or Rests in Music . . . Of the Sharps, Flats and Naturals . . . Of other Characters used in Music . . . Of Bass . . . Of keeping Time . . . Of Intonation."

None of the tunes bears an author's name, not even the entirely new. That these were written by the compiler goes without saying, but unfortunately the booklet is anonymous. Consequently if authorities in psalmody like Mr. James Warrington of Philadelphia were able to separate the old from the new tunes, the difficulty would remain of ascertaining the composer of the latter and thereby the compiler of the collection or vice versa.

However we are aided in this direction by the dedication that ends in part:

"To the Reverend Mr. Richard Peters, Rector of the United Churches of Christ Church and St. Peter's Church in Philadelphia.
. . . permit me to hope this Attempt to the Improvement on Psalmody or Church Music, will meet with your favourable Acceptance and Encouragement. Something of this kind was thought the more necessary, as it is highly probable there will be Organs erected in both our Churches before long; which would be but a needless Expence if the Congregations could not join their Voices with them in the singing of Psalms. For this Purpose I have made this Collection of Psalms, Hymns and Anthems, and prefixed a few Rules for Singing in as clear and easy a Manner as possible; so that Children with very little Attention, may understand them. . . The Editor."

Now we know that in 1764 the thankful acknowledgments were given Mr. Hopkinson and Mr. Young for their "great and constant pains in teaching and instructing the children in psalmody". I have entered fully into the problem of the authorship of the collection in my book and I have succeeded, I believe, in demonstrating that James Bremner for chronological reasons cannot have been the compiler or composer, as Mr. James Warrington is inclined to believe. Instead I found circumstantial evidence to corroborate the great bibliographer Hildeburn's idea that Francis Hopkinson might have been the author. Arguing that the entirely new tunes were composed by the compiler and that, if one or more of these could be traced to their author the problem would be solved, I compared the contents of the collection with Hopkinson's musical

manuscripts extant. With this gratifying result: the 23 Psalm contained in Hopkinson's manuscript collection of 1759 as one of his compositions is identical with the 23 Psalm in the anonymous collection of 1763.

Dealing here with Hopkinson's career as composer of sacred music I might add, out of the chronological order, "the Proper Tune for Ps. 96th" undoubtedly composed by him and discovered by Mr. Warrington in the 'Book of Common Prayer . . . Philadelphia . . . 1786'.

Twenty years previous a book left the press that was of by far greater importance than this insignificant psalm tune.

The New York Historical Society possesses:

> "The Psalms of David, with the Ten Commandments, Creed, Lord's Prayer, etc. In Metre also the Catechism, Confession of Faith, Liturgy etc. Translated from the Dutch for the Use of the Reformed Protestant Dutch Church of the City of New York.
> New York . . . MDCCLXVII."

The rare publication contains the following advertisement:

> "To the Reader.
> The Consistory of the Reformed Protestant Dutch Church of the City of New York, having by Reason of the Declension of the Dutch Language, found it necessary to have Divine Service performed in their Church in English; Have adopted the following Version of the Psalms of David, which is greatly indebted to that of Dr. Brady and Mr. Tate; Some of the Psalms being transcribed verbatim from their Version, and others altered so as to fit them to the Music used in the Dutch Churches. . ."

The consistory first engaged a Mr. Byvank for this English version, but then discharged him from his engagement and entrusted the work to Francis Hopkinson in 1764, as appears from several sources of information, agreeing to pay him 148 pistoles.

Hopkinson's task was peculiar. To use the words of Mr. Warrington:

> The metres of the Dutch Psalters are mostly ten syllables a line, four or five or six lines to a stanza.
>
> The English Psalters are mostly in what is called Common Metre that is alternately lines of eight and six syllables.
>
> Hopkinson's task was to make just sufficient alterations in Tate and Brady's 'A New Version of the Psalms of David fitted to the Tunes in Churches' (First edition London 1696, frequently reprinted both in England and America), as to lengthen the lines from eight or six syllables to ten.
>
> For instance the first two lines in Psalm I of Hopkinson read
>
> "How blest is he, who ne'er consents to walk
> By ill Advice, nor dares to stand and talk".

In Tate and Brady the same Psalm begins:

"How blest is he, who ne'er consents
By ill advice to walk".

Evidently Francis Hopkinson pleased the Consistory with his work, for he wrote in a letter to Benjamin Franklin, under date of 13. Dec. 1765:

"I have finished the translation of the Psalms of David to the great satisfaction of the Dutch Congregation of New York & they have paid me £ 145 their currency which I intend to keep as a body reserve in case I should go to England."

For a long while after this event we hear nothing of compositions by Francis Hopkinson, in fact not until the War of the Revolution, when "there was a very tawdry march often played by the American bands, entitled 'The Washington March'."

Unfortunately Mr. Louis C. Elson from whose book on 'The National Music of America and its sources' (Boston, 1900, p. 157) the last words are quoted, neither reproduces said tawdry march, nor does he refer to his authorities for the statement. I have devoted an entire chapter to this 'Washington March' in my monograph on Hopkinson, and this for a simple reason.

In the Baltimore Clipper of 1841 appeared a communication on the origin of the music to 'Hail Columbia', signed J. C. — the initials probably stand for Joseph Carr, the music dealer and publisher — and ending:

"I have also reason to believe that the 'Washington March' generally known by that title, I mean the one in the key of G major, was composed by the Hon. Francis Hopkinson, senior, having seen it in a manuscript book of his, in his own handwriting among other of his known compositions."

We have no right to doubt Mr. Carr's veracity and therefore admit that he saw a 'Washington's March in G major' among Hopkinson's manuscripts. But this is no proof, and emphasis should be laid upon the fact that J. C. himself did not feel justified in attributing the march positively to Hopkinson.
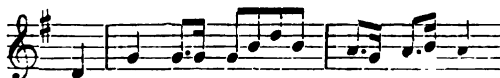
Perhaps an investigation of his source would permit of being more positive than him? Perhaps, but the volume mentioned by J. C. seems to be lost, as none of Francis Hopkinson's music books extant contain a Washington March! Consequently if we accept Carr's "reason" as satisfactory, we need but find this 'Washington's March in G major' in other sources and attach Hopkinson's name to it. A very simple proceeding, it seems; but in reality fascinatingly complicated, if it be considered how superficial our knowledge of early American music is, and how discouragingly scattered are the few early American musical publications extant that would have to form the basis of comparison.

It would be folly to claim that I have examined all sources, but those I have examined were sufficient to baffle my hopes of solving the problem. I found no less than eight old marches written in honor of George Washington and of these, three were known as "Washington's March, and all three stand in the key of G major.

We ask in despair which of these three did Joseph Carr remember to have seen among Francis Hopkinson's manuscripts?

To draw a facit:

A 'Washington's March' in the key of G major running:
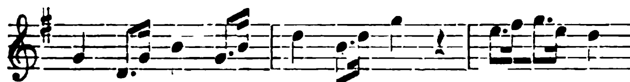


bears this name wherever it appears with one unimportant exception. I found a copy of it at the Library Company of Philadelphia on the same sheet with a 'Washington's March at the Battle of Trenton' under the undated title:

> "Washington's March, Philadelphia. Published and Sold at G. Willig's Musical Magazine".

Another edition published by Willig informs us that it was "performed at the New Theatre, Philadelphia". Now the New Theatre was not opened until February 1793 when a few concerts were given there, and it remained closed until February 1794. The march might have been played at those concerts but it appears not on the programs. It might also have been known for years previous, but its performance at the New Theatre is the earliest positive allusion to it I have been able to trace, for it probably was not published prior to 1795 by Willig from all we know about his career as music publisher.

But Francis Hopkinson died in 1791 and if he really wrote it in Revolutionary Times or even later, and if the march became popular then or afterwards, it would seem very strange that the piece appears in none of the musical publications extant and issued or proposed for publication between 1776 and 1794.

The 'Washington's March at the Battle of Trenton' running



has a revolutionary flavor to its name, but it too, as far as I know, did not appear in print before 1795. Furthermore it was known under four different names: this, and 'Washington's March', and 'General Washington's March', and 'President's New March', the latter title prov-

ing that it might have been composed in 1789 but not earlier. Consequently as far as chronology goes this march indeed might have been written by Francis Hopkinson, though it would seem strange that his authorship should have been witheld by Willig.
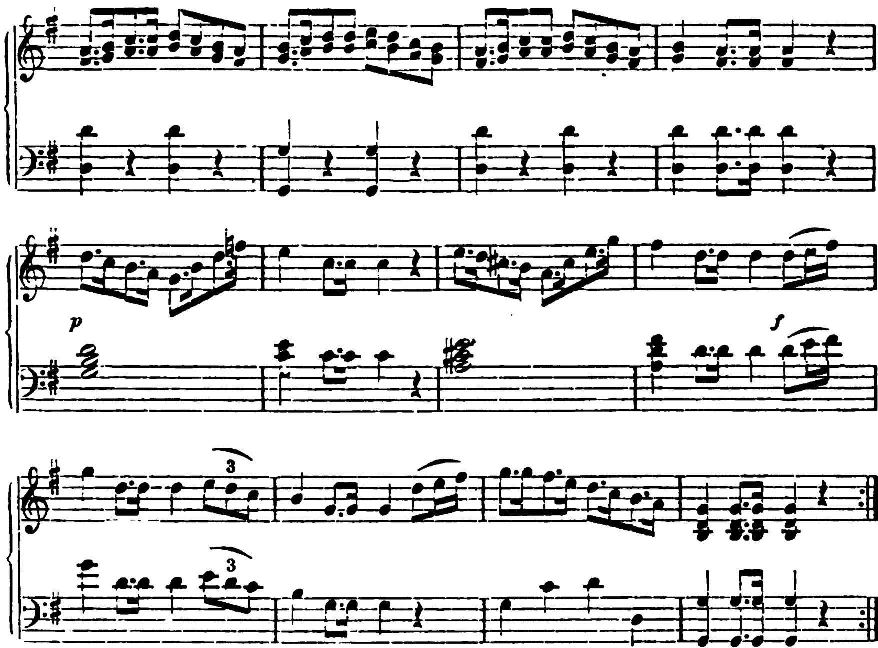
As to the third anonymous 'Washington's March, in G major, I have found it in the Complete Fifer's Museum — probably a publication of the early nineteenth century — and nowhere else. But everything goes to show that the real Washington's March became popular whatever its date of origin might be. Had this third version been the one alluded to by J. C. it certainly would appear as often as the two others.

It would be unscientific to positively attribute on the basis of these investigations one or the other of the three marches to the pen of Francis Hopkinson. If he did write a 'Washington's March' and if it was played by the Continental bands during the War of Revolution or even later, it probably was either the one the first bars of which I have quoted or 'Washington's March at the Battle of Trenton' *alias* 'President's New March' — or both. Of the two the second is by far the best and most characteristic. For this reason alone it would be gratifying if later historians succeeded in establishing Francis Hopkinson's authorship beyond doubt.

Washington's March at the Battle of Trenton.

Maestoso.

f



However one possibility remains that I am not in a position to verify at present. I faintly remember having heard this or a very similar march played by one of the German regimental bands. Should the 'Washington' March' after all not be of American but of European origin, and should it have been called 'Washington's March' in the United States, merely because it was a favorite of the great General?

If the 'Washington's March' forced us to rely on conjectures, not so the following dirge:

"In Memory of Mr. James Bremner.

Sing to his shade a solemn strain,
Let music's notes complain;
Let echo tell from shore to shore,
The swain of Schuylkill is no more.

Air.

From Scotia's land he came
And brought the pleasing art
To raise the sacred flame
That warms a feeling heart.

The magic powr's of sound
Obey at his command,
And spread sweet influence round,
Wak'd by his skilful hand.

Oh! sanctify the ground,
The ground where he is laid;
Plant roses all around,
Nor let those roses fade.

Let none his tomb pass by,
Without a gen'rous tear,
Or sigh — and let that sigh
Be like himself sincere."

These heartfelt though perhaps not very poetical lines were written by Francis Hopkinson. They appear in the third volume of his writings with a footnote to the effect that Bremner "died at the banks of the Schuylkill, Sept. 1780", which would allow us to approximately fix the date of the dirge. It made a deep impression upon contemporaries of our first poet-composer. We know this from a poem "To the Memory of Francis Hopkinson, Esqr.", published in the American Museum, Philadelphia in 1791 (App. p. 39) and "ascribed to John Swanwick, Esq." who thus recalls its impressions of the elegant dirge . . . composed and set to music by Judge Hopkinson:

Notes such as once he pour'd at Bremner's urn,
Lays such as those he offer'd at his shrine —
But ah, what muse can make a just return
For lays so mournful or a note so fine."

It is certainly to be regretted that Hopkinson's setting of this dirge seems to be among his lost compositions.

About the time of Bremner's death originated in the United States the short-lived enthusiasm for everything French, so delightfully described by Watson in his 'Annals of Philadelphia'. The allies paid one another all possible compliments in order to fasten the ties between the young republic and the monarchy of His Most Christian Majesty; ties that withstood the test of time and the contest between Federalists and Anti-Federalists, until the insolence of the French Republic nearly forced us in 1798 to declare war against a nation to which we owed so much. But about 1780 good-will, friendship, and gratitude only were the key-notes in our relations with France. Balls, concerts, dinners, receptions and the like, in rapid succession, gave expression to these sentiments. One of the most notable affairs of the kind was

"The Temple of Minerva, a Musical entertainment performed in Nov. 1781, by a band of Gentlemen and Ladies, at the hotel of the Minister of France, in Philadelphia."

This is the title of a libretto as printed in 'the Columbian Magazine' for April 1787. The 'Freeman's Journal' published on December 19, 1781 gave the following account of the festivity:

"Philadelphia, December 19.
On Tuesday evening of the 11th inst. his excellency the minister of France, who embraces every opportunity to manifest his respect to the worthies of America and politeness to its inhabitants, entertained his Excellency General Washington, and his lady, the lady of General Green and a very polite circle of gentlemen and ladies with an elegant Concert, in which the following Oratorio, composed and set to music by a gentleman whose taste in the polite arts is well known, was introduced, and afforded the most sensible pleasure: The Temple of Minerva. . ."

Neither this report nor the 'Columbian Magazine' mention the poet-composer. However the reprint of the libretto is signed: H. This initial could mean Hopkinson. I therefore examined his published writings but in vain. Already had I abandoned the hope of proving his authorship of which I was convinced when luck came to my assistance. Mrs. Florence Scovel Shinn, a great grand daughter of Francis Hopkinson, had kindly given me access to her family papers, and it was one of those rare moments of pure joy and satisfaction that make a historian forget months of monotonous research, when I discovered in two volumes of Hopkinson's original literary manuscripts

> "The Temple of Minerva. An Oratorial Entertainment performed in Nov. 1781 by a Company of Gentlemen and Ladies in the Hotel of the Minister of France in Presence of his Excellency General Washington and his Lady".

Again we have to regret that the music seems not to be extant, but, as was the case with the Commencement Odes, the libretto allows us to form a correct idea of the plan of the music.

The *dramatis personae* were: Minerva, her High Priest, the Genius of France, the Genius of America; and the whole entertainment consisted of two scenes.

The first plays 'In the Temple of Minerva. The doors of the Sanctuary shut', the second likewise but with the doors of the Sanctuary open.

After an Overture, the Genius of France, the Genius of America and the High Priest of Minerva raise their voices in a trio, a solemn hymn of praise to Minerva. The Genius of America in a solo asks the Goddess:

> "Say, will high Jove their labours crown,
> And grant their arms success;
> From his exalted throne look down
> And my orisons bless?"

The Genius of France implores Minerva to "grant her pray'r", whereupon both unite in a duet to the same effect. The High Priest then requests them to approach the throne and all three in a Trio implore the Goddess:

". . . . Hear our Pray'r
Make Columbia's cause thy care;
Blest and patronis'd by thee,
Great and pow'rful shall she be."

In the second scene Minerva makes her appearance with the prophecy:

"In a golden balance weigh'd
Have I seen Columbia's Fate.
All her griefs shall be repaid
By a future happy state.
She with France in friendship join'd,
Shall opposing pow'rs defy
Thus united, thus combin'd
Heav'n will bless the sacred tie."

and:

"If her sons united stand
Great and prosp'rous shall she be.
. . . .
She, like the glorious sun,
Her splendid course shall run,
And future days
Columbia's praise
Shall spread from east to west.
. . . ."

The Genius of America, of course, is delighted with this prophecy:

"Let earth's inhabitants Heav'ns pleasure know,
And fame her loud uplifted trumpet blow;
Let the coelestial nine, in tuneful choirs
Touch their immortal harps with golden wires."

As a finale we notice a 'Chorus' of four stanzas:

"Great Minerva, pow'r divine
Praise, exalted praise be thine."

The last stanzas, as was usual and justly so on all similar occasions, glorify George Washington:

Now the dreadful conflict's o'er,
Now the cannons cease to roar,
Spread the joyful tidings round,
He comes, he comes, with conquest crown'd.
Hail Columbia's godlike son!
Hail the glorious Washington!

Fill the golden trump of fame
Through the world his work proclaim;
Let rocks and hills, and hills resound —
He comes, he comes, with conquest crown'd.
Hail Columbia's godlike son!
Hail the glorious Washington!

Evidently the 'Temple of Minerva', called an oratorio or oratorial entertainment, has to be styled rather an operatic entertainment in two scenes. Though on very much smaller lines, it clearly belongs to those mythologic-allegoric-political operas, so fashionable at the European courts during the seventeenth and eighteenth centuries, and which Hermann Kretzschmar happily christened 'Hof und Staats Opern'.

If Andrew Barton's 'The Disappointment, or the Force of Creduity' (Philadelphia, 1767), and possibly James Ralph's 'The Fashionable Lady, or Harlequin's Opera' (London, 1730) was the first comic ballad opera produced by a native American, that is to say, a comedy interspersed with ballads, Francis Hopkinson's Temple of Minerva must be considered as our first attempt at 'grand opera' — that is operatic entertainment in which everything is sung and nothing spoken, for though the lines given to Minerva, the Geniuses and the High Priest are not entitled 'Airs' there can be little doubt that they were to be sung.

Small as the plan of the two scenes may be, with an Overture, two trios, a duet, airs or recitatives, chorus, they are laid out in true operatic style. How well or how badly the first American poet-composer succeeded in setting his libretto to music, will ever remain a matter of personal conjecture unless it falls to the lot of a historian more fortunate than me to discover the score. Not until then shall we be able to decide whether Francis Hopkinson himself composed the Overture, either for harpsichord or orchestra, and the rest of the music, or whether he selected some fashionable overture, suitable for his purpose and set his words to music, partly his own, partly by other composers of the day.

It is not generally known that our early reviews helped to meet the vivid demand for music by frequently adding printed or engraved music to the reading matter in form of songs, choruses, marches, dances, and the like. This laudable custom enables me to call attention to a pastoral song by Francis Hopkinson. It is to be found, engraved on a fly leaf, in the Columbian Magazine, Philadelphia for August 1789 under the title of

"The Words and Music of a new song by F. H. Esq."

The adjective "new" was probably inserted in contradistinction to a collection of songs, issued in the previous year. Being the first effort of its kind in the United States, this collection possesses unrivalled importance for the history of music in America. If it escaped the attention of our historians, this fact is probably due to the extreme rarity of the publication. Personally I know but of two copies, the one at the Boston Public Library, the other in possession of Mr. Oliver Hopkinson, the grandson of Francis.

I am alluding to the undated:

Seven Songs for the Harpsichord or Forte Piano. The words and Music Composed by Francis Hopkinson. "Philadelphia publish'd & sold by T. Dobson. J. Aitken. Sculpt."

The title and the contents disagree for the collection consists of eight songs. A 'N. B.' explains it: "... This eighth song was added after the Title page was engraved". The songs were published in 1788 as appears from an advertisement in 'the Federal Gazette', Philadelphia Nov. 29, 1788, reading:

"This day is published ... A Set of eight Songs ... by the Honorable Francis Hopkinson."

The object and nature of the publication become evident from the highly interesting dedication "To his Excellency George Washington, Esquire".

After playing some glowing tributes to the greatness of his friend, Hopkinson writes:

"With respect to this little Work, which I now have the honor to present to your notice, I can only say that is such as a Lover not a Master of the arts can furnish. I am neither a profess'd Poet, nor a profess'd Musician: and yet venture to appear in those characters united; for which, I confess, the censure of Temerity may justly be brought against me.

If these songs should not be so fortunate as to please the young Performers for whom they are intended, they will at least not occasion much trouble in learning to perform them; and this will, I hope, be some Alleviation of their Disappointment. However small the Reputation may be that I shall derive from this Work, I cannot, I believe, be refused the Credit of being the first Native of the United States who has produced a Musical Composition. If his attempt should not be too severely treated, others may be encouraged to venture on a path, yet untrodden in America, and The Arts in succession will take root and flourish amongst us. ...."

George Washington notified his friend of the "Favourable acceptance" of the dedication with that punctuality so eminently characteristic of him. As the letter, now in possession of Mr. Oliver Hopkinson, seems to have remained unpublished hitherto, and as it shows the peculiar smiling wit of the 'General' at its best, I reproduce it here.

"Mount Vernon Feby. 5th 1789.

Dear Sir,

We are told of the amazing powers of Musick in ancient times, but the stories of its effects are so surprising that we are not obliged to believe them, unless they had been founded upon better authority than Poetic assertion — for the Poets of old (whatever they may do in these days) were strangely addicted to the marvellous — and if I before doubted the truth of their relations with respect to the power

of Musick, I am now fully convinced of their falsity—because I would not, for the honor of my Country, allow that we are left by the ancients at an unmeasureable distance in evrything; and if they could sooth the ferocity of wild beasts — could draw the trees & the stones after them — and could even charm the powers of Hell by their Musick, I am sure that your productions would have had at least virtue enough in them (without the aid of voice or instrument) to soften the Ice of the Delaware & Potomack — and in that case you should have had an earlier acknowledgment of your favor of the 1st December which came to hand but last Saturday. —

I readily admit the force of your argument between "a thing done" and "a thing to be done" — and as I do not believe that you would do "a very bad thing indeed" I must even make virtue of necessity, and defend your performance to the last effort of my musical abilities. —

But, my dear Sir, if you had any doubts about the reception which your work would meet with — or had the smallest reason to think that you should need my assistance to defend it — you have not acted with your usual good judgment in the choice of a Coadjutor; — for, should the tide of prejudice not flow in favor of it (and so various are the tastes, opinions and whims of men, that even the sanction of Divinity does not ensure universal concurrence) what alas! can I do to support it? — I can neither sing one of the songs, nor raise a single note on any instrument to convince the unbelieving.

But I have, however, one argument which will prevail with persons of true taste (at least in America) — I can tell them that it is the production of Mr. Hopkinson.

With the compliments of Mrs. Washington added to mine, for you & yours

I am-Dear Sir
Your most Obedt. and
very Hble Servant
Go. Washington."

But little remains to be said. If it is not absolutely clear, from the sceptical standpoint of a historian, whether James Lyon or Francis Hopkinson deserves the title of the first American composer, we at least, on the basis of his 'Seven Songs' cannot refuse him the credit of having been our first poet-composer in general and of songs in particular. With regard to the collection dedicated to George Washington so much is apparent: as a composer Francis Hopkinson did not improve greatly during the thirty years that separate his earliest efforts from this song collection. His harmony is still faulty and "draggy" at times and he did not acquire an individual musical profile. To claim beauty or artistic value for these songs or his other compositions would mean to confuse the standpoint of the critic with that of the antiquarian. But even the critic who cares not to explain and pardon shortcomings from a historical point of view will admit that Hopkinson's simple songs are not without a certain gracefullness, and that he obeyed the laws of musical declam-

ation more carefully than a host of fashionable masters of that period. Stilistically, of course, he resembles his contemporaries. His musical world like theirs was an untrue Arcadia, populated with over-sentimental shepherds and shepherdesses, or with jolly tars, veritable models of sobriety, even when filling huge bumpers for drinking bouts. Then again we notice in Hopkinson's music the studied simplicity of that age for which treble and bass had become the pillars of the universe.

This and much more is antiquated to-day. But why should we criticise at all our first musical compositions? It behoves us rather to look upon the primitive efforts as upon venerable documents of the innate love of the American people for the beauties of music, and as documents of the fact that among the Signers of the Declaration of Independence there was at least one, who proved to be a "successful Patron of Arts and Sciences".

Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel

par

J. Ecorcheville.

(Paris.)

Les monuments de l'art symphonique du 17e siècle français sont rares; particulièrement ceux qui n'appartiennent ni au théâtre ni à l'église. Non pas qu'à ce moment le rôle de la musique instrumentale ait été négligeable. Bien au contraire, la «symphonie» des instruments «hauts et bas» se trouvait alors obligatoirement mêlée a une infinité de manifestations de la vie sociale. Elle apparaissait aux petits couchers du roi, donnait aubade aux présidents du Parlement et à la Basoche; célébrait la St. Louis au concert des Tuileries, et résonnait aux soupers de Versailles. Elle imposait son éclat et son bruit en toute occasion solennelle et formait le décor sonore des fêtes, réceptions, festivités et réjouissances, officielles ou privées, dont ce siècle d'apparat fut si prodigue. Rôle brillant, mais périlleux. L'orchestre se trouvait intimement et dangereusement uni aux évènements et au public qui réclamaient ses services, et, ni la nature de ces évènements, ni l'attention de ce public n'étaient favorables au développement de la musique pure. D'où timidité extrême et générale à se libérer des habitudes de la polyphonie vocale, et des formes héréditaires de la danse; d'où aussi l'oubli dans lequel tombèrent rapidement les œuvres de ce genre et de ce temps, et avec elles le souvenir de l'activité symphonique du grand siècle, éphémère comme la gloire et le luxe qui avaient été ses principales raisons d'être. Quelques recueils manuscripts ont seuls [1]) et à grand' peine, échappé à la destruction. La *collection Philidor* est connue, le fonds de Cassel l'est moins; c'est pourquoi nous nous sommes permis de le signaler. —

La Landes-Bibliothek de Cassel renferme un grand nombre d'œuvres musicales dont le dernier classement a été dressé et publié par le docteur Israel[2]). C'est au mot «Suite» de ce catalogue qu'il faut chercher la

---

1) Il convient cependant de signaler certaines impressions allemandes qui pourraient fournir de très précieuses indications sur notre musique d'orchestre. Telle la «Terpsichore» de Praetorius (Wolfenb., 1612) recueil de danses françaises à 5 parties, avec les noms de leurs auteurs. Tel aussi l'ouvrage de W. Brade: »Neue Couranten mit 5 Stimmen« (Berlin, 1621).

2) Breitkopf 1881, 8º. — Un exemplaire annoté par le Dr. Vogel de Leipzig se trouve à Cassel. Mais une révision sérieuse est encore désirable: Par exemple, lors de notre visite, un mss. de Michel Corrette est demeuré introuvable.

collection dont nous parlons. Sous cette rubrique: «Suites, courantes, allemandes etc. . .» se trouve réunie une importante série de parties séparées, écrites sur des feuilles volantes. Une feuille double, à l'intérieur de laquelle figure la partie de soprano, sert généralement d'enveloppe à chacune des œuvres. Ainsi constitué le dossier prend l'aspect d'une suite de petits cahiers (environ 40), les uns in-folios cotés: «*mus. fol. 61*», les autres in-8° cotés «*mus. 4° 148*». Le classement de ces cahiers semble aussi été un peu hâtif. Dans *fol. 61*, les lettres a, b, c, d, e, f, g, h, m et la moitié de k, font partie d'une même collection, d'écriture semblable et de source française, portant un ancien numérotage, dont le chiffre le plus élevé est 85. Par contre, i contient des œuvres italiennes et viennoises d'une autre provenance; l comprend des tablatures in-4°, dont la Basse continue était attribuée à k. Si nous mettons de côté i, l, et en partie k de *61*, et a, b, c, de *148* nous nous trouvons en présence de 200 morceaux à 4 et à 5 parties, groupés par tonalités et portant un certain nombre de noms d'auteurs qui permettent d'en déterminer l'origine.

Sur la couverture de plusieurs cahiers, figure le nom de «Christian Herwig» soit sous sa forme complète, soit sous une forme paraphée qu'Israël a mal su lire. Ce même nom reparaît encore en tête d'une Allemande, d'une Pavane et de la Bourrée, «la Christiana». Il semble admissible qu'un personnage ainsi nommé fait participé à la formation des recueils *61* et *148*. Or, les archives de Hesse[1]) mentionnent un Christian Herbig «hofmusicus» qui mourut violemment le 23 7bre 1663. Cette date s'accorderait assez bien avec les noms français indiqués d'autre part sur le mss. Lazzarini cède à Lully sa charge de compositeur de la musique de la chambre en 1653[2]); Michel Mazuel est nommé compositeur de la musique des 24 violons en 1654[3]); G. Dumanoir règne sur la corporation des instruments dès 1659; et Jacques Brulart y occupe le poste de »maître en charge» lors du procès de 1664[4]); Louis Brulart quitte la grande Bande en 1670[5]); de Lavoye publie son «Traité de musique» en 1656; François Pinel ou Pinet «ordinaire de la musique de la chambre pour le théorbe» prend un survivancier en 1671[6]). Parmi les étrangers nous trouvons Adam Dresen (1620—1701) et une œuvre du Landgraf de Hesse datée de 1650. D'autre part cependant, nous rencontrons les dates de 1664 et 1668 qui seraient postérieures à

1) Marburg, Staatsarchiv, Hofhaltung, *O. W. L. 117*. Je dois ce document à la grande obligeance de M. le Prof. Junghans.

2) *Arch. nat. O1 7.*

3) Thoinan, Un Bisaïeul de Molière. Recherches sur les Mazuels. Paris 1878.

4) Entre la corporation de St. Julien et les frères de la doctrine chrétienne.

5) *Arch. nat. O1 13.*

6) *Arch. nat. O1 15.*

Herwig. Mais, quelque puisse être l'auteur ou le possesseur de ces copies, elles appartiennent sans contredit à l'école française qui précéda immédiatement Lully et qui fut éclipsée par la gloire du Florentin.

Il y aurait toute une étude à entreprendre sur cette collection de la Landes-Bibliothek. La morphologie orchestique prendrait intérêt à ces Branles aux divisions singulières. Ces Courantes complexes feraient naître d'intéressants problèmes de polyrythmique et l'histoire des sciences musicales trouverait d'utiles exemples dans cette polyphonie qui n'a déjà plus la liberté du contrepoint et pas encore l'assurance de l'harmonie. L'ordre et la conduite des voix, que nous avons la bonne fortune de posséder ici séparées, et non pas en partition réduite, comme il arrive le plus souvent, les dimensions même de certaines pièces, tel *le Testament* de Belleville qui comprend 60 mesures, *l'ouverture* de Dumanoir qui en compte 40, pourraient être pour l'érudition de précieux auxiliaires. Les origines de la symphonie française, le rôle de l'italien Lully, — pour ne citer que ces deux exemples — resteront toujours obscurs et confus tant que des collections comme celle de Philidor et celle de Cassel n' auront pas été sérieusement mises à contribution.

Le catalogue thématique qui suit donnera une idée plus précise du manuscrit, et pourra guider des recherches similaires.

Catalogue thématique.

Fol. 61. a.
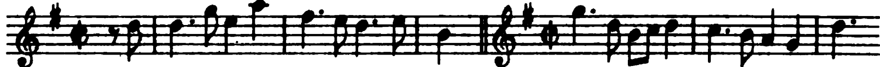
Bransles a 4 de Mr *Brular*. 1664. Gay.



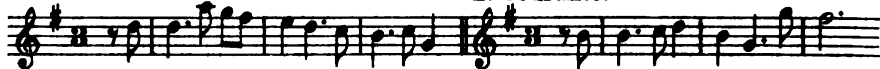
A mener. — **Double.**



Montirande. — **Gavotte.**



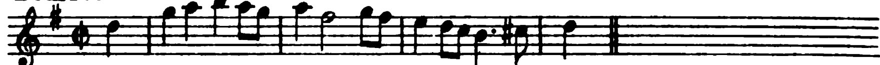
Courante en suite. — **2. Courante.**



3. Courante. — **Sarabande.**



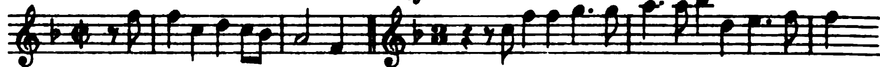
Bourrée.



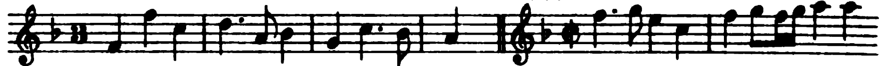
Fol. 61. b. (1.)

[l'enveloppe porte ces mots au crayon: de Mr *Seneca*.]

Bransles à 4. le 20 8bris 1668. Gay.



A mener. — **Gavotte.**



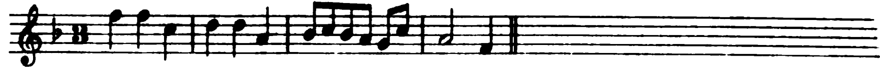
Courante en suite. — **2. Courante.**



3. Courante. — **Sarabande.**



Menuet.



Fol. 61. b. (2.)

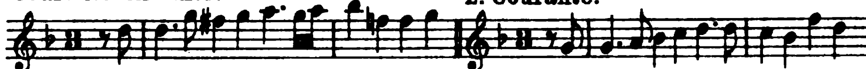
Bransles de Mr ***Du Manoir.*** **[a 4]** **Gay.**



A mener. **Gavotte.**
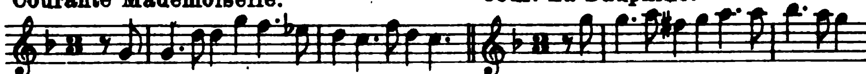


Courante en suite. **2. Courante.**



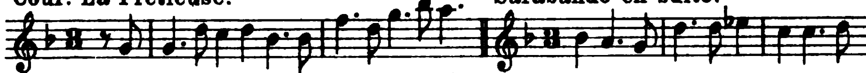
3. Courante. **Sarabande.**



Courante Mademoiselle. **Cour. La Dauphine.**



Cour. La Pretieuse. **Sarabande en suite.**

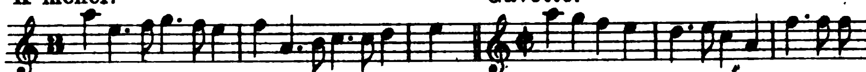


Fol. 61. b. (3.)

Bransles nouveaux a 4. **Gay.**



A mener. **Gavotte.**



Courante en suite. **2. Courante.**



Sarabande. **Cour.** ***Du Manoir.***

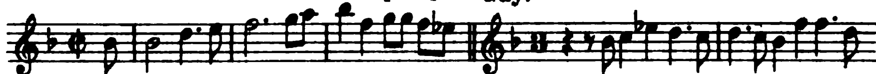


Allemande ex a la ré. **Sarabande.**

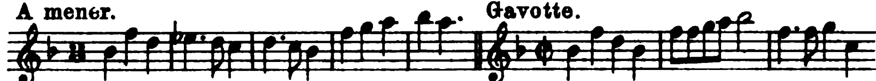


Fol. 61. c.
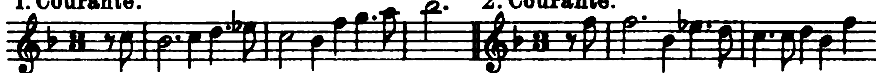
Bransles nouveaux de G. D. 1661. [a 4] — Gay.
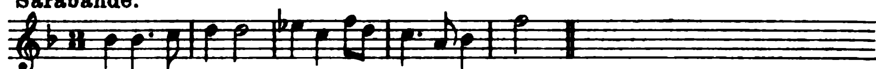


A mener. — Gavotte.



1. Courante. — 2. Courante.



Sarabande.
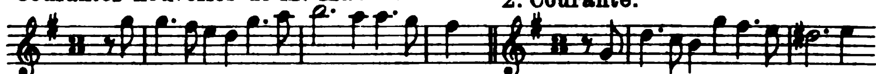


Fol. 61. d. (1.)
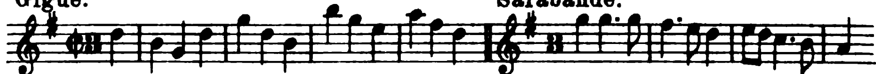
Allemande La Zarin. [a 4] — 2. Allemande.



Courantes nouvelles de Mr *Mazuel*. — 2. Courante.

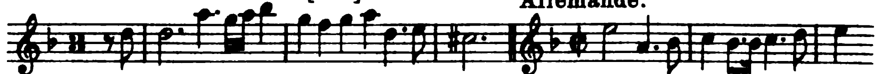


Gigue. — Sarabande.
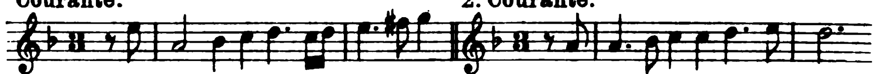


Fol. 61. d. (2.)

Courante de Mr *Werdier*. [a 4] — Allemande.



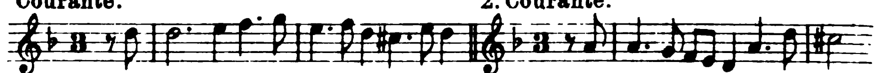
Courante. — 2. Courante.



Sarabande. — Allemande.



Courante. — 2. Courante.



Sarabande.



Fol. 61. d. (3.)

Allemande a 5 de Mr *Masuel.*

1. Courante.

2. Courante.

3. Courante.

Sarabande.

Bourrée.

Bourrée.

Allemande de *la voÿs* a 5.

Gagliarde.

Sarabande de *la Haÿe.*

Fol. 61. d. (4.)

Allemande du Sr *De la Croix.* a 4.

Courante en suite.

2. Courante.

Sarabande.

Allemande s. *Adam Dresen.*

1. Courante.

La duchesse. Courante figurée.

Bourrée.

Fol. 61. d. (5.)

Ballet du Sr *Nau.*

2.

3.

4.
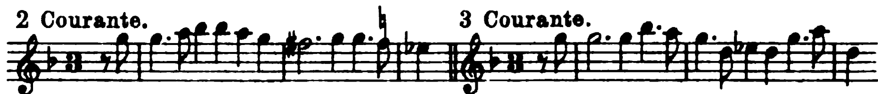
5.

6.
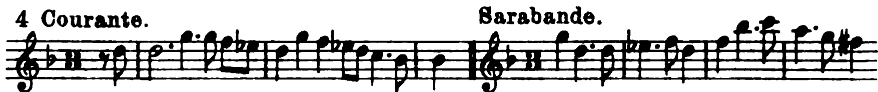
Allemande a 5. Courante.



2 Courante. 3 Courante.



4 Courante. Sarabande.

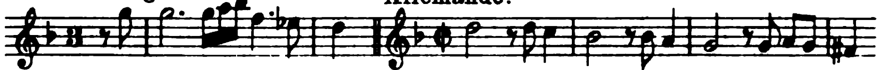


Fol. 61. d. (6.)

Allemande. Allemande. *Christian Herwig.*



Courante figurée. Allemande.



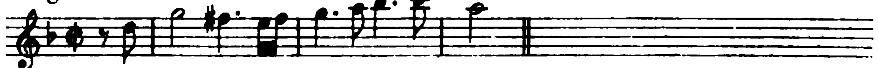
Courante. Courante.



Courante. Bourrée.



Gagliarde du Sr *Artus.*
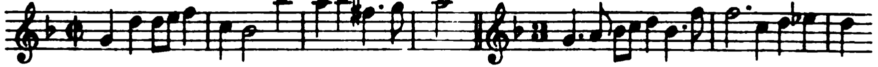


Fol. 61. d. (7.)
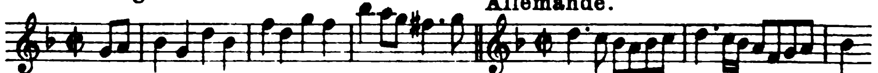
Les passe-pieds d'*Artus.* Sarabande.



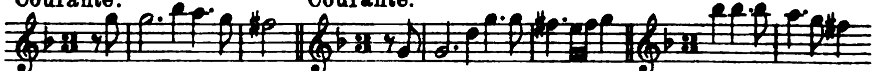
Bourrée. Courante.



Bourrée figurée. La Christiana. Allemande.



Courante. Courante. Sarabande.



Fol. 61. d. (8.)

Bransles a 5. — Gay.



A mener. — Double.



Montirande. — Gavotte.



Allemande. — Courante simple.
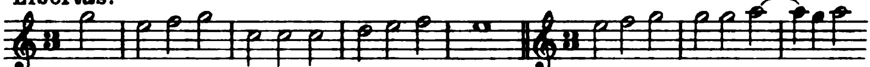


Courante figurée. — Sarabande.



Fol. 61. e.

Libertas. — Sarabande italienne.



1. Courante. — 2. Courante.
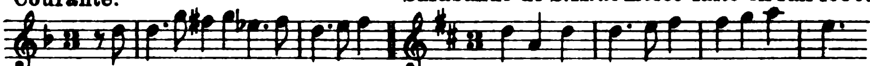


Sarabande. — Courante du Sr *Pinel.*



Fol. 61. f.
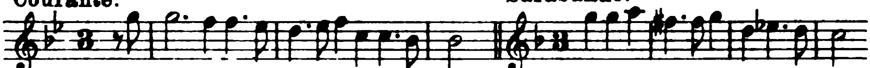
Courante. — Sarabande de *S. A. de Hesse* faite en l'an 1650.



Sarabande du Roy. — Sarabande.



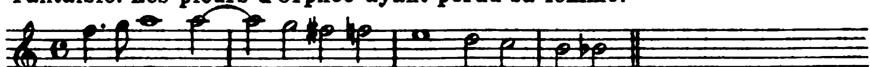
Courante. — Sarabande.



Sarabande. — Französisch Liedt.



Fantaisie. Les pleurs d'Orphée ayant perdu sa femme.

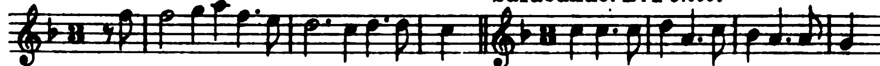


Fol. 61. g.

Le testament du S[r] *Belleville.* — Courante simple. *D. Pohle.*



2. Courante. *D. Pohle.* — Sarabande. *D. Pohle.*



Sarabande. *D. Pohle.* — La Bourrée.



Fol. 61. h.

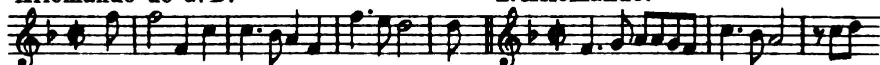
Ouverture de *G. D.* [*Dumanoir?*] — Ballet des inconstans.



2. Ballet. — 3.



Allemande de *G. D.* — 2. Allemande.



Fol. 61. i.

Balletti da Cavallo composita (sic) di *Georgio Christophoro* [*Strattner*]?

Une partie de ce ballet, a laquelle manque le soprano pourrait être le Balletto a Cavallo de *J. H. Schmelzer* (Wien 1667).
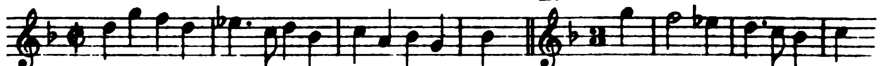
Fol. 61. k. (1.)

Branle simple

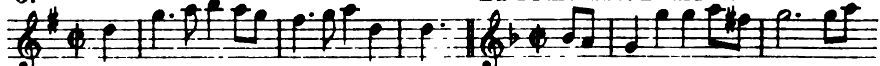
manque soprano. Comprend: G[d] Branle; Gay; A mener; Double; Montirande; Gavotte; Prélude a 4; Allemande; Courante; Sarabande.

Fol. 61. k. (2.)

Petits Bransles nouveaux. — 2.



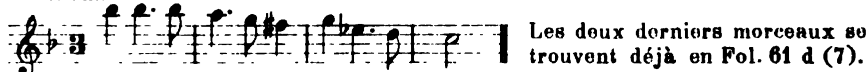
3. — La Princesse. Bourrée.



Courante nouvelle. — 2. Courante.



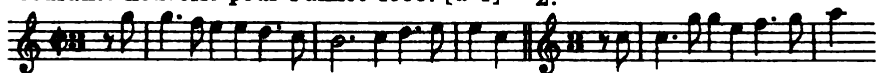
Sarabande.



Les deux derniers morceaux se trouvent déjà en Fol. 61 d (7).

Fol. 61. k. (3.)

Courante nouvelle pour l'année 1658. [a 4] 2.



3. Sarabande.



Fol. 61. k. (4.)

Allemande. *Verdier.* Allemande.

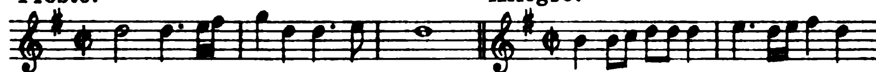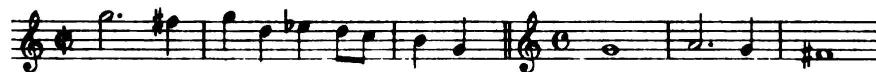


Fol. 61. k. (5.)
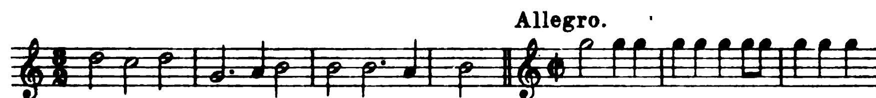
Ballet de Chantilly. Allegro.
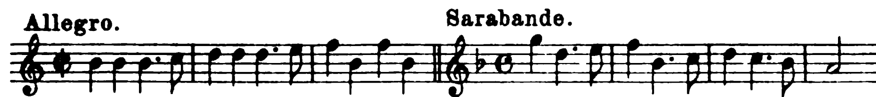


Presto. Allegro.











Fol. 61. k. (6. 7. 8.)

Wiensches Ballet a 5.

Schwedisches Ballet a 4, zu Stockholm getantzt.

Sonata di *A. Bertali* (Fa maj.)
Sonata del Sig. *G. Rub.* (incomplète)

Fol. 61. l.

Per la viola di gamba del Sig. *Tielsche* – Tablature avec B. C.

Pour le Baryton, cahier de 32 pages 4º On y trouve les noms de *John Jen.* – Mr *Young. Gautier* 1653 – *Pinelle* – Tombeau de Mr *Mesangier* – *Carl Hacquart.*

Lamente d'Orphée en défaillance de cœur. Gd Ballet; Euridice se mourant (incomplet) „Rossignols". „J'aime la paix" – en tablature.

Fol. 61. m.

Allemandes a 4.
Très endommagé par l'humidité, surtout le soprano.

Allemande. Courante.

Courante. Sarabande.

4º 148.

a. Ballet: Ouverture. Entrees. Duo des Satyres. Les 7 Planètes. Les 4 Saisons. Phaéton seul. Neptune.

b. Sonata a 5 del Sign. *H. Schmelzer.*

c. Pavan a 5 *Christian Herwig.*

d. Bransles a 4 del Sign. *David Pohlen.* Sont divisés comme ci-dessus: Simple; Gay; A mener; Double; Montirande; Gavotte; 2 Cour.; Sarab.

e. Série de danses et ballets français; Basse seule.
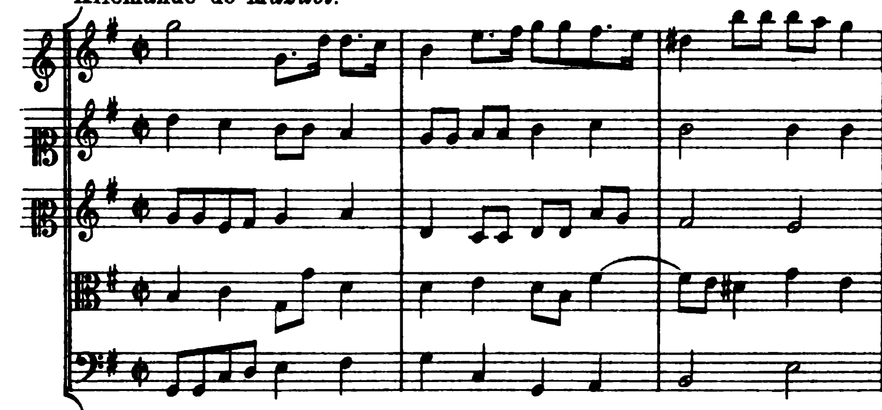
f. Courantes a 4 du Sr *Tambeau.*
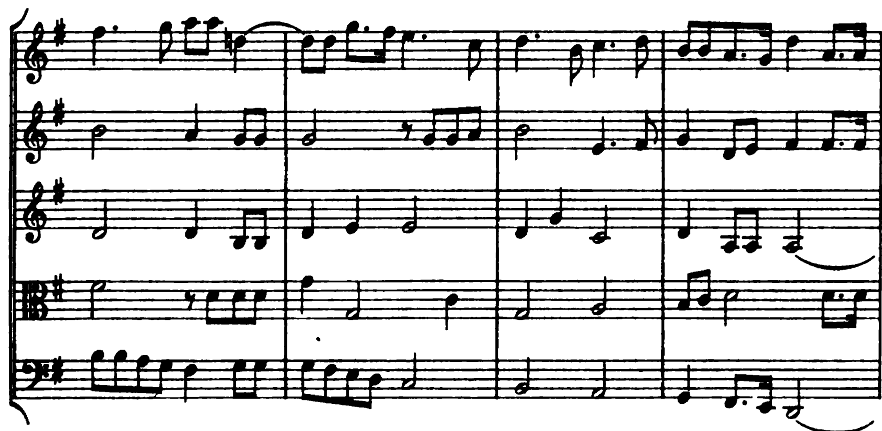
1. 2.

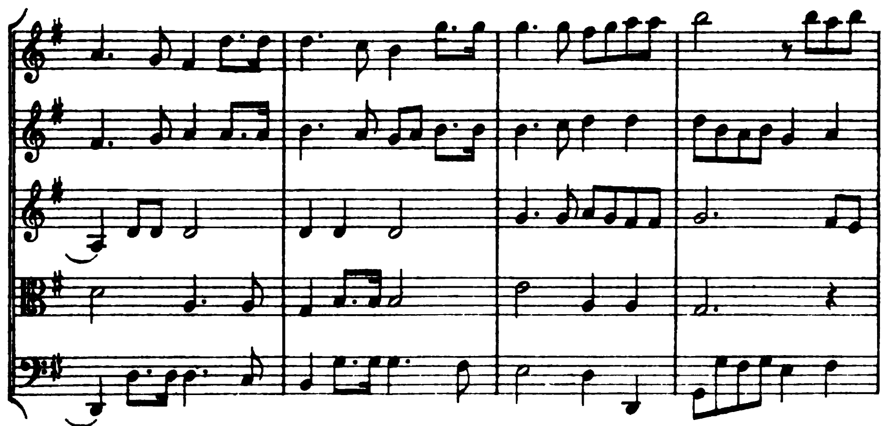
Sarabande.
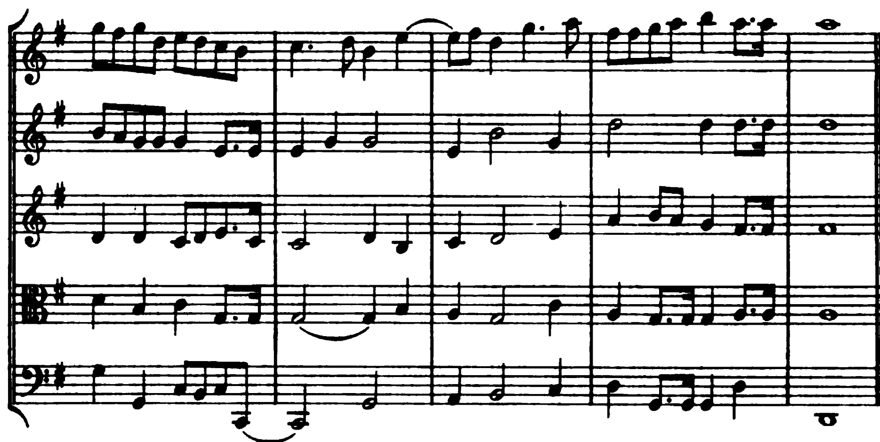
Le catalogue d'*Israel* indique encore 5 vol. 4º cotés 125. Ce sont des mss, magnifiquement reliés, portant sur leurs plats l'aigle à deux têtes, et contenant de la musique instrumentale probablement d'une époque antérieure à celle qui nous occupe. Malheureusement ils ne présentent aucun titre, ni indication de quelque genre que ce soit.
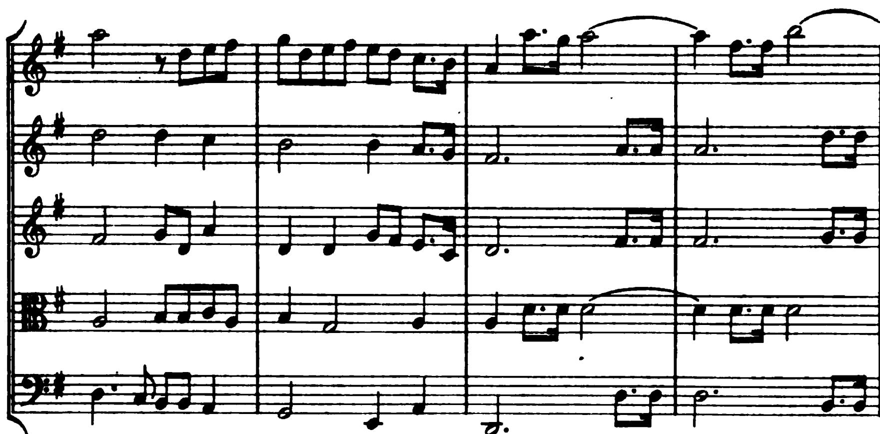
Allemande de *Mazuel.*
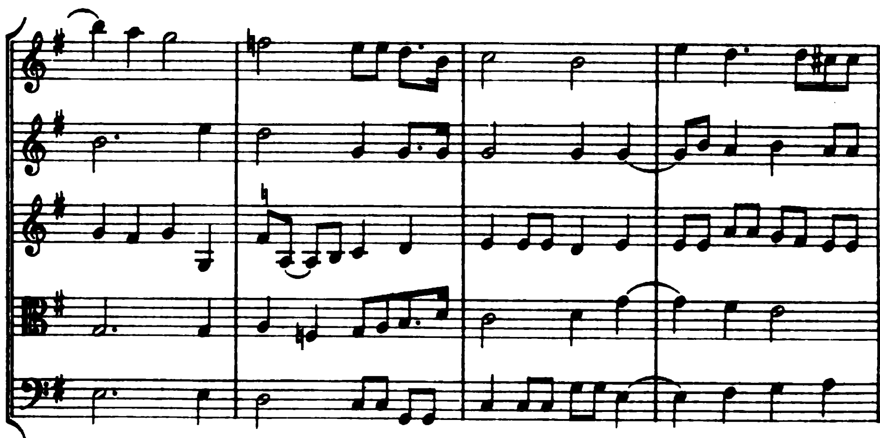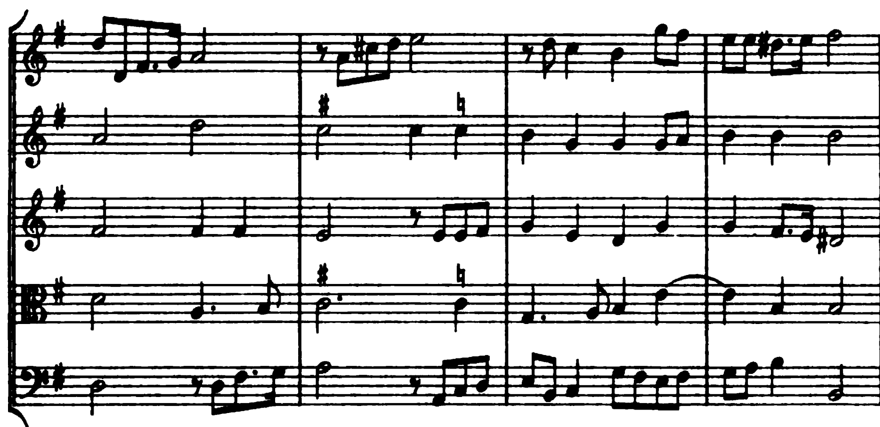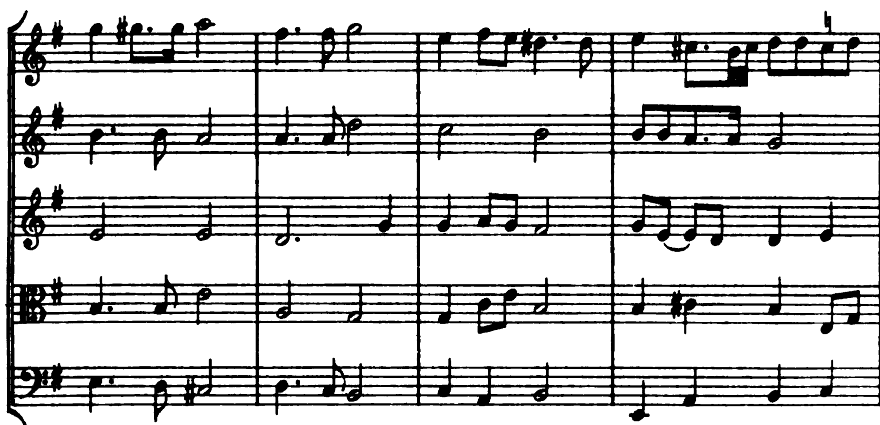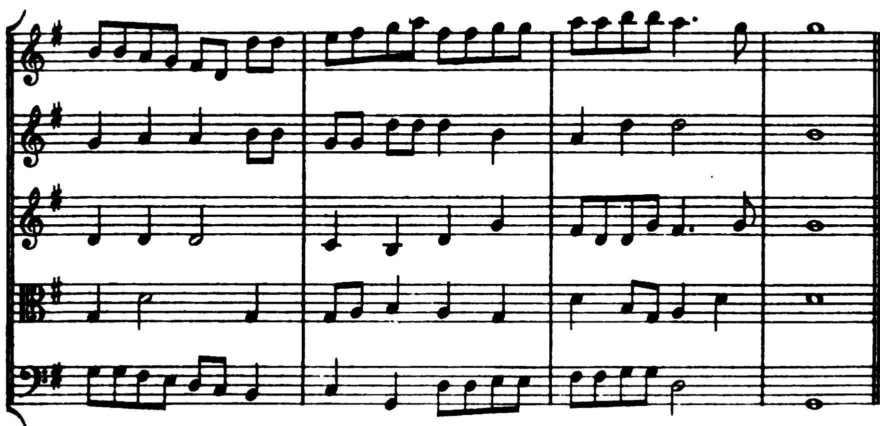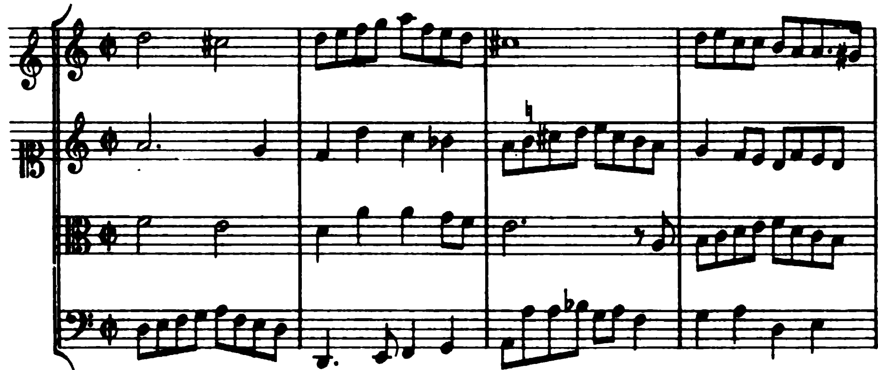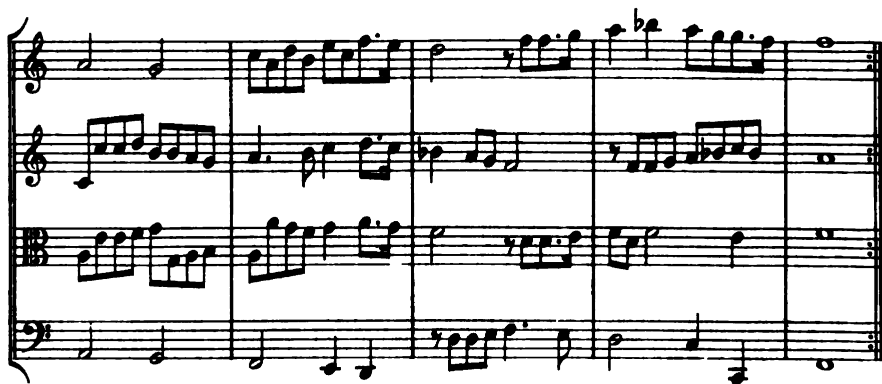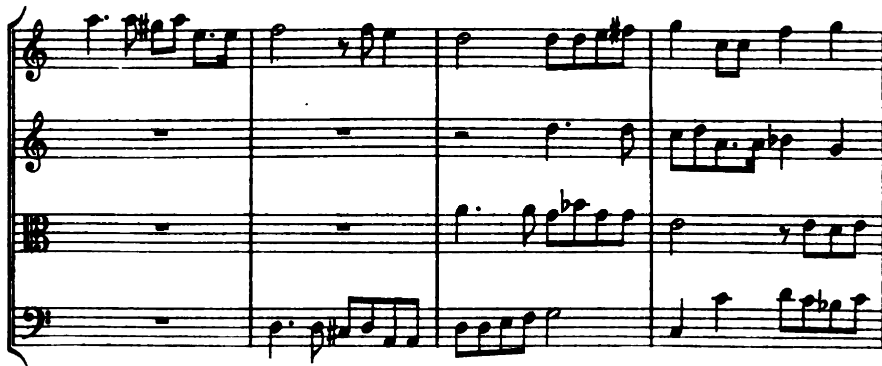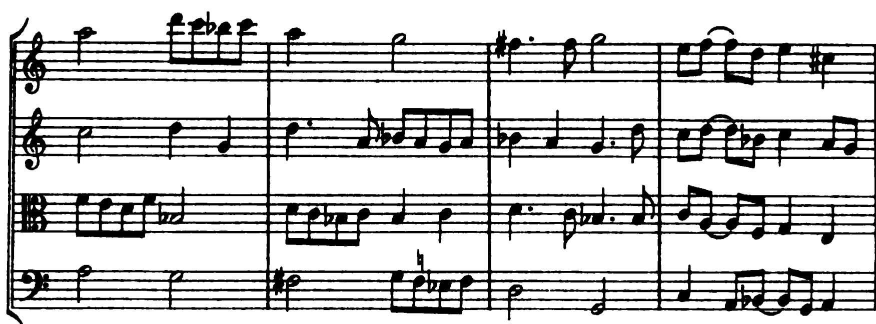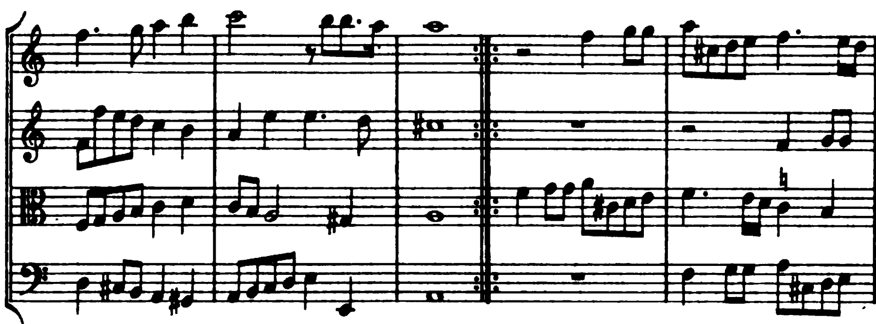


















Allemande du Sr *De la Croix*.
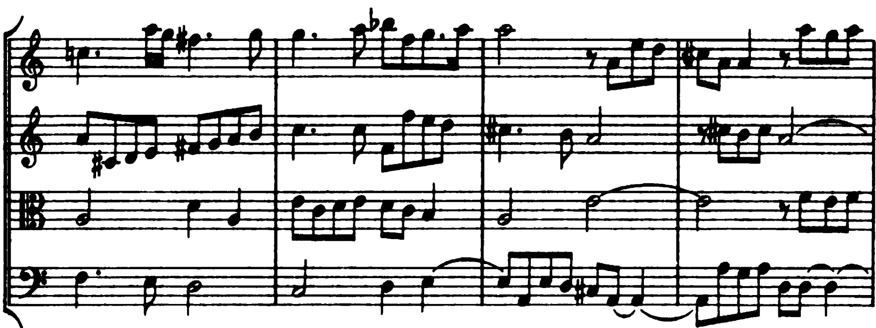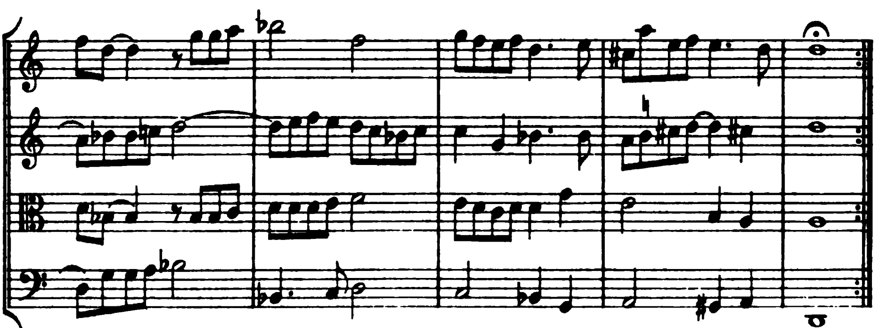














Notes sur plusieurs musiciens français du XVI[e] siècle

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Voici trois chapitres d'un gros volume, sorte d'encyclopédie sans méthode comme la littérature française du XVI[e] siècle en possède tant, et dans lesquels leurs auteurs entassaient naïvement toutes leurs conceptions artistiques, politiques, sociales, toute leur érudition mêlée à toutes leurs fantaisies: Le *Traicté sur les Œuvres admirables de Dieu*, du chevalier Adrien de Boufflers, volume compact de 1300 pages, divisé en plusieurs parties, renferme, au milieu du Livre III, qui traite plus particulièrement de la physiologie du corps humain, plusieurs pages sur la Voix, et, incidemment, une longue digression sur plusieurs musiciens contemporains (p. 853-856). Ces particularités ont, sans doute, échappé jusqu'ici, aux historiens de la musique. Aussi ne crois-je pas sans intérêt de les reproduire, après trois siècles, in extenso:

D'AVCVNS MVSICIENS
LESQVELS ONT CHANTE'
deux parties en mesme temps.
D'vn musicien de FLANDRE.

CHAPITRE XX.

Ie seray pleigé en cela par Maistre Iean Molinet, Poëte en langue Françoise de Charles Duc de Bourgogne, lequel racontant en ses Poëmes les merveilles aduenuës de son temps, il couche au rang d'icelles vn certain personnage de qualité, fort versé en l'art de bien chãter, duquel encore que le nom soit passé soubs silence, si a-il voulu toutefois faire reuiure sa loüange en la memoire de la posterité, en le dépeignant si excellent en Musique, qu'il chantoit (dit-il) en mesme temps deux parties, à sçavoir le dessus & le tenor, auec vne concordance si agreable aux oreilles, qu'iceluy Molinet reproche à Obegan, Iosquin, & autres rares Musiciens, ses contemporains, de n'auoir peu donner atteinte à ceste perfection. Et ne trouuoit sans raison telle industrie esmerueillable, en tant que les Philosophes & Medecins, Secretaires de la nature, veulent bien aduoüer que l'hõme peut contrefaire tous les chants des oiseaux, & le cry des bestes: mais ils tiennent que le poulmon duquel la voix prend sa naissance, se seruant de la gorge comme d'vn tuyau pour la conduire en la bouche, afin d'estre formee par la langue, ne sont suffisans organes pour representer en mesme tẽmps deux voix diuerses & separees l'vne de l'autre, estimans que cela ne se peut faire sinon par la dexterité de l'art et de la gorge, laquelle cest honneste homme auoit tant à commandement que de faire des rencontres auec vne tres grande promptitude, ores descendant en vne partie, & tantost montant en l'autre. En quoy il procedait comme font les ioüeurs de gobelets, lesquels charment la veüe par la subtilité de leurs mains. Tout de mesme ce Chantre pouuoit deceuoir les oreilles auec l'agilité de sa voix, faisant paroistre ce chant redoublé, ainsi

que l'on voit la langue du serpent sembler triple & quadruple, à raison du soudain mouuement d'icelle. En pareil ca quand vne houssine bien deliée est branlée de la main des Ecuyers, ceste agitation fait juger qu'il en tient cinq ou six. Ce seroit par telle procedure que le sens de l'ouye pourroit estre abusé, à cause de la soudaineté du Musicien mentionné par cestuy Molinet. Mais soit que tel redoublement de voix se face naturellement, ou par artifice, en vne sorte ou en l'autre ce Chantre ne meritoit petite loüange de son industrie: car l'on dit que l'art égale, voire surpasse la nature.

D'ANTHOINE DE MURA.

CHAPITRE XXI.

Le Roy Charles IX. prenoit singulier plaisir de veoir la Musique de sa Chapelle, & celle de sa Chambre, garnies de Chanteurs tres-excellens, estimant que les beaux concerts de voix estoit l'vn des plus precieux ornemens qui donnent lustre au Cours des grands Princes. Et afin de ne m'arrester à particulariser tous les rares Musiciens dont sa Majesté estoit seruie, ie representeray seulement Anthoine de Mura, qui eut la plus belle voix de tous les Chanteurs de ceste saison. Car il faisoit rouller tant de passages redoublez de sa gorge, que la gloire du degoisement des rossignols s'en trouuoit du tout effacée; & encore que telle dexterité fust digne de tres grande loüange, si voulut-il faire prendre vn plus haut vol à sa suffisance, & acquerir des trophees sur les hommes aussi bien qu'il auoit fait sur les oiseaux. Car lors qu'estant en ses gayes humeurs, il donnoit maintefois carriere à son bel esprit, en chantāt deux parties de sa bouche en mesme temps, qui duroient l'espace de vingt-cinq ou trente mesures, faisant entendre deux voix bien accordées, distinctes & continues iusques à la fin, sans intermission; l'vne prouenoit de son estomac, & l'autre sembloit sortir des narines: mais tant y a que ces deux airs rendoient vne harmonie non moins rare que admirée d'vn chacun.

DU SIEUR DU CAURROY.

CHAPITRE XXII.

Depuis que i'ay raconté les loüanges de ces deux grands Musiciens, ie ne me dois taire de la suffisance du Sieur du Caurroy, qui fut Maistre de la chapelle de Henry II. & Henry III., Roys de France, pour estre l'vnique de nostre aage, qui auroit receu ceste faueur des Cieux, d'ouurir les plus rares secrets d'Orphee, par la clef de son travail & industrie, & de ce lieu sacré recueillir toute perfection de l'art, dont il a fait assez paroistre l'excellence par toutes ses œuvres à la grande loüange des François, & admiration des estrangers. Iceluy donc poureu de ces rares concessions ne voulut souffrir que le Musicien recommandé par Molinet, ny Anthoine de Mura, missent le pied plus autant que luy dans la perfection de ceste science, car pour égayer son esprit appesanty d'autres plus serieuses estudes, il s'est fort souuent delecté à chanter deux parties en mesme temps, portant sa voix si promptement, ores en haut, tantost en bas, qu'il ne se trouuoit personne poureu de si délicates oreilles, qui ne iugeast que ce fussent deux hommes, chantans chacun leur partie. Mais après auoir égalé, uoire devancé ces rares Musiciens en ce que l'on estime impossible; sa loüable ambition voulut encore passer plus outre: car s'estant vn iour transporté à Charentō proche de Paris, pour recognoistre l'Echo de ce lieu, que l'on

dit estre le plus celebre du monde, & apres auoir ietté quelques chāts en l'air pour l'attirer au cōbat, esprouuer ses forces, & sçauoir en combien de syllabes il representoit les chāts desquels l'on l'auroit salué, il accommoda si dextrement quelques fugues à la voix d'iceluy Echo, qu'ils furent pres d'vne heure à chanter ensemble des fantaisies à l'enuy, auec chasses, & vne si belle suitte, que deux voix humaines n'eussent peu mieux s'accorder. Ie m'estendrois dauantage sur le merite de ce coriphee de la Musique, n'estoit que ie recognois mon discours par trop debile, pour haut loüer celuy en l'ame duquel l'harmonie & la concordance faisoient leur ordinaire demeure. C'est pourquoy le recit de ses perfections, estant du gibier des excellens escriuains, ils ne laisseront en arriere, comme ie croy, l'honorable mention qu'ils doiuent à la suffisance de ce digne personnage.

L'ouvrage du chevalier de Boufflers, d'où sont extraits ces trois chapitres, parut en 1621, à Beauvais, sous ce titre:

TRAICTE' SVR LES ŒVVRES ADMIRABLES DE DIEV LE CREATEVR, PAR **Le Sieur de Boufflers**, Cheualier de l'Ordre du Roy, Gentilhomme ordinaire de sa Chambre, Seigneur dvdit liev de Boufflers, Vicomte de Ponches, Chaſtelain de Milly en partie, Et Bailly de Beauuais. I'ay considéré tous tes faits, & medité sur toutes les œuvres de tes mains. Psal. 143. A BEAVVAIS, Par G. VALLET, deuant S. Barthelemy. M.D.C.XXI. Avec Priuilege du Roy.

Quant à l'ouvrage de Jean Molinet auquel Boufflers se réfère, en voici le titre et un extrait:

Recollection de merueilleuſes auenues en noſtre tēps Cōmencee par tres elegāt Orateur inſigne George Chastelaī cheualier iudiciaire et historiographe de très-illuſtre prince Monseigneur le duc de bourgoingne et continuee iusques a present Par messire Jehan Molinet. Sans date, imprimé en caractères gothiques par Guillaume Vorstermann à Anvers, vers 1450.

Au fo. 10, on lit le huitain suivant:

Iay veu cōme il me sūble
Vng fort hōme d'honeur
Lvy seul chanter en samble
Et dessus et teneur
Okeguem Alixandre
Gossequim ne Bulnois
Qui Sevent chans espandre
Ne font telz esbanois.

On connaît Okeghem (que Boufflers appelle Obegan), Josquin Després, Alexandre [Agricola], Busnois (ou Bulnois), Eustache du Caurroy que citent nos auteurs; quant à Anthoine de Mura, les biographes musicaux n'en font pas mention.

Les cas cités par Boufflers dans ses chapitres XX et XXI sont des cas de ventriloquie, tels qu'on en rencontre assez fréquemment de nos jours.

Zur Musiklehre des Joannes de Grocheo

von

Hermann Müller.

(Paderborn.)

Der in den Sammelbänden der IMG., Jahrgang 1, Seite 65 ff. durch Wolf erstmals veröffentlichte Musiktraktat des Joannes de Grocheo liegt bekanntlich nur in einer Handschrift[1]) vor. Bei Gelegenheit einer kleinen textkritischen Studie zu der genannten Musiktheorie[2]) hatte ich bereits notiert, daß dieser Kodex früher offenbar dem Karthäuser-Kloster zu Köln gehört habe. Nun wurde ich jüngst im Stadtarchiv zu Köln auf den daselbst aufbewahrten Katalog der alten Kölner Karthäuser-Bibliothek aufmerksam[3]). Es ist das ein handschriftlicher Katalog vom Jahre 1748, der einen sehr ansehnlichen Umfang hat; ein Prachtexemplar eines alten Bücherkataloges. In diesem Verzeichnisse findet sich auf Seite 737 notiert:

»*De Grocheo Joannis Musica sive theoria ms.*«

Ferner findet sich in dem beigefügten »*index praenominum*« (der Schriftsteller) auf Seite 113 verzeichnet:

»*Joannes de Grocheo.*«

Daraus ergibt sich, daß unser Traktat noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Karthäuser-Kloster zu Köln lag. Ferner wird man daraus, daß der Autor in dem Schriftsteller-Verzeichnis ohne jeden weiteren Zusatz aufgeführt wird, während sonst wohl derlei Zusätze sich finden, schließen dürfen, daß schon dem Schreiber jenes Kataloges der Joannes de Grocheo eine ganz unbekannte Persönlichkeit war. Sollte es nicht doch noch gelingen, Näheres über diesen verschollenen Musiktheoretiker einmal in Erfahrung zu bringen?

1) Cod. 2663 der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt.
2) Siehe Sammelbände der IMG., Jahrgang 4, Seite 361 ff.
3) Städtisches Archiv zu Köln, geistliche Abteilung Nr 65, sub n. 137.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer,** Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf,** Berlin N. O. Prenzlauer Allee 30.

(Sammelbände, etc.)

QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR V * PART 2

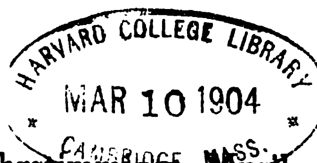
JANUARY—MARCH 1904

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS



Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter.

II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier[1]).

von

Friedrich Ludwig.

(Potsdam.)

Unter den Denkmälern der mehrstimmigen Musik des Mittelalters stand bisher für die musikgeschichtliche Forschung die große Handschrift von Montpellier (*Fac. de méd. H. 196*) im Vordergrund. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschrieben gibt sie ein überaus reiches Bild der mehrstimmigen, besonders der Motettenkunst des, wie man annimmt, 12. und 13. Jahrhunderts. Ihr widmete E. de Coussemaker in seiner *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (Paris 1865) ein umfangreiches Werk, dessen Musikbeilagen, 50 Stücke aus dieser Handschrift in Original-Notation und Übertragung, trotz ihrer oft beklagten Mangelhaftigkeit bisher keine wesentliche Verbesserung oder Nachahmung gefunden haben. 1879 und 1880 publizierte G. Jacobsthal in der »Zeitschrift für romanische Philologie« (III, 526 ff und IV, 35 ff) sämtliche Texte in diplomatisch genauem Abdruck in sorgfältigster Weise mit einer wertvollen Beschreibung der Handschrift als Einleitung. Bald darauf erschien G. Raynaud's *Recueil de motets français*[2]), in dem alle Raynaud bekannten französischen Motettenhandschriften abgedruckt sind, unter ihnen an erster Stelle die von Montpellier, die den ganzen ersten Band füllt, mit einer langen Abhandlung von H. Lavoix, *La musique au siècle de St. Louis* am Schluß des zweiten Bandes[3]), die die Handschrift Montpellier geradezu für eine Enzyklopädie der Musik des 13. Jahrhunderts erklärt. Schließlich machte, um von der häufigen sonstigen gelegentlichen Benutzung des von Coussemaker gedruckten Materials

---

1) I. Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, Sammelbände IV, 16 ff.

2) 2 Bände 1881 und 1883.

3) Siehe 187—454 und eine Bibliographie dieser Zeit Seite 467—479.

seitens der Musikhistoriker zu schweigen, 1888 O. Koller dasselbe in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV, 1 ff. zum Gegenstand einer umfassenderen Untersuchung.

Neuerdings haben besonders zwei Publikationen wieder die Aufmerksamkeit auf den Inhalt dieser Handschrift und die mit ihm zusammenhängenden Fragen gelenkt, die grundlegende Untersuchung von W. Meyer über den »Ursprung des Motett's« in den Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1898 und der erste Band der »Oxford History of Music«, in dem H. E. Wooldridge sich zur Aufgabe stellt, die Geschichte der mehrstimmigen Musik von 330 bis 1330 zu schreiben (Oxford 1901), wofür er sein Beispiel-Material hauptsächlich der Florentiner Handschrift, *Laur. pl. 29, 1*, deren Bedeutung Meyer zuerst erkannte, und Coussemaker's Montpellier-Beispielen, von denen er sechs wieder abdruckt, entnimmt.

Trotzdem wird es nicht überflüssig sein, nach dem heutigen Stande unserer Wissenschaft wieder einmal den Versuch zu machen, die Stellung der einzelnen Faszikel der Handschrift in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik zu umreißen und innerhalb eines jeden die einzelnen von Coussemaker ausgewählten Stücke zu charakterisieren und zu würdigen. Coussemaker glaubt seine Beispiele nach der historischen Aufeinanderfolge gruppiert und besprochen zu haben, für die er seine (irrige) Autorenzuweisung zugrunde legt, dabei Notenschrift und derartiges nebensächlicher behandelt. Koller geht umgekehrt von der Notenschrift aus, ordnet nach ihrer Entwicklung die Folge der Faszikel in der Handschrift um und berücksichtigt das Historische fast gar nicht, so daß er zum Beispiel S. 74 den VII. Faszikel in das 12. Jahrhundert setzt und ähnliches. Beide beachten aber dabei nicht, daß Codex Montpellier nur das letzte Glied einer längeren Entwicklung ist, die Coussemaker, der das ältere Pariser Handschriften-Material kannte, in diesem hätte studieren können; denn um ein Verständnis der Werke zu gewinnen, die äußerlich so einheitlich erscheinend jetzt den Inhalt des Codex Montpellier bilden, muß man zunächst ihren älteren Spuren nachgehen, was Coussemaker und Koller nur ganz selten einmal tun. Die Zitate einzelner Werke in den Theoretikern, auf die Coussemaker so viel Wert legte, nützen uns dabei verhältnismäßig wenig, aber die Geschichte der Werke selbst, die sich in einer überwältigenden Fülle von Fällen durch Handschriften der verschiedensten Zeitepochen hindurch verfolgen läßt, spricht eine um so beredtere Sprache.

Und das Bild, das man daraus für die Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zur Handschrift von Montpellier und für die Stellung der letzteren innerhalb der Gesamtentwicklung dieser Kunstgattung gewinnt, scheint mir etwa folgendes zu sein.

Nach verstreuten Anfängen, in denen die Mehrstimmigkeit hier und

dort Boden zu gewinnen sucht, bilden sich im 12. Jahrhundert drei große Kunstgattungen heraus, in denen die Mehrstimmigkeit in schönster und entwicklungsfähigster Blüte erscheint. Die beiden ersten sind die liturgischen Kompositionen und die lateinischen Conductus, bei denen eine Entscheidung, welches die ältere Pflege der Mehrstimmigkeit ist, noch nicht möglich ist. Die Conductus erscheinen neben ihrer alten einstimmigen Form jetzt zwei- bis vierstimmig, in den verschiedensten musikalischen Gestaltungen vom einfachsten syllabischen Strophenlied bis zur kunstvollsten melismenreichen durchkomponierten Ausführung; sie sind noch gänzlich ununtersucht, die wichtigsten Handschriften sind Florenz (*Laur. pl. 29, 1*), die zwei in Wolfenbüttel (*Helmst. 628* und *1099*), Madrid (*Tolet. 930*), Egerton (London British Museum *Egerton 274*) und aus dem 13. Jahrhundert Paris *St. Victor 813* (B. N. *f. lat. 15139*). Im 13. Jahrhundert stirbt mit dem weiteren Aufblühen der Literatur in den Nationalsprachen und der Entwicklung der Motette diese Kunstgattung ganz ab; sie lebt freilich in verkümmerter Form in Gestalt von Schul- und kleinen kirchlichen Gesängen noch weit in die Neuzeit hinein fort, die zentrale Stellung aber, die sie im 12. und 13. Jahrhundert als freies kirchliches oder religiöses Lied, als politisches Zeitgedicht, als Spott- und Rügelied, als Gesellschaftslied und allgemeines lyrisches Gedicht in lateinischer Sprache gehabt hatte, ist definitiv verloren. Die Conductus sind nun in Montpellier überhaupt nicht vertreten. Von ihrer musikalischen Form läßt sich in diesem Zusammenhang nur sagen, daß sie in den syllabischen Teilen Note gegen Note und mit gleichem Text in allen Stimmen, wie alle Werke der ältesten Epoche der mehrstimmigen Musik, mit der Hauptmelodie in der tiefsten Stimme und mit freierer Stimmentwicklung in den melismierten Partien, die in der Regel am Anfang oder Ende der Verszeilen sich finden oder einem Versschluß textlos folgen, komponiert sind[1]). Die Entwicklung ihrer melismatischen Partien berührt sich eng mit dem analogen Vorgang in den liturgischen Kompositionen, in denen diese Partien die Hauptsache sind.

Von den zwei Gattungen dieser letzteren Kunst tritt die eine, mehrstimmige Tropen zum *Ordinarium Missae*, bald wieder in den Hintergrund; nur eine Handschrift gibt von ihr Kunde. Desto reicher entwickelt sich die zweite, die im *Proprium* der Liturgie der großen Kirchenfeste ihre Stelle findet, im Gradual und Alleluja der Messe und im Matutin-Responsorium des Offiziums, vielfach auch mit Hinzufügung von *Benedicamus Domino*. Und von hier führt die entwicklungsfähigste Linie für die mehrstimmige Musik weiter. Der melismenreiche gregoria-

1) Einige Proben bei: Dreves, *Analecta Hymnica* XX und XXI; Wooldridge, *The Oxford History of Music* I, 245 und P. Wagner in *Revue Musicale II* (1902), 301 ff.

nische Gesang dient als Tenor; über ihm bauen sich die Oberstimme oder -stimmen nicht mehr Note gegen Note[1]), sondern in neuen ausgedehnteren rhythmischen Bildungen auf, die Feierlichkeit und Pracht des Ganzen noch unerhört kühn steigernd, bis sie diese Form geradezu zerbrechen. Die ältesten Handschriften überliefern uns solche Gesänge noch in Neumen, so die in der Oberstimme überaus melismierten Benedicamus-Tropen im Codex Paris *lat. 3719*, die drei größten, etwas jüngeren Handschriften, Florenz *Laur. pl. 29*, *1* und die zwei in Wolfenbüttel, in der ältesten unausgebildeten Mensural-Notation, alle drei ein sehr ähnliches Repertoire enthaltend, das noch einmal im ersten Faszikel von Montpellier wieder erscheint in ausgebildete Mensuralschrift umgeschrieben, und wiederum etwas jünger, aber auch noch in unausgebildeter Mensural-Notation, aber mit singulärem Repertoire Codex *St. Vict. 813*. Weihnachten, St. Stephan, Johannes Evangelista, die Innocentes, Epiphanias, Purificatio, die Osterwoche, Kreuzerfindung, Himmelfahrt, Pfingsten, Johannes Baptista, Peter-Paul, Mariä Himmelfahrt und Geburt, Michaelis, Allerheiligen und Kirchweih, ferner viele Heiligentage, unter ihnen Dionysius, Germanus, Martinus und Andreas, und viele Commune-Sanctorum-Liturgien, sind die Hauptfeste, deren Gottesdienst durch die Mehrstimmigkeit verschönt erscheint, überwiegend in zweistimmiger, daneben nicht selten in dreistimmiger und vereinzelt auch in vierstimmiger Komposition.

Montpellier hat eine Reihe dreistimmiger Kompositionen aufgenommen, von denen Coussemaker Nr. 1 und 2 *Alleluia Posui* gedruckt hat. Diese liturgischen Kompositionen verschwanden, wie ich an anderer Stelle ausführte, im 14. Jahrhundert, um einer neuen Entwicklung der mehrstimmigen Komposition des Ordinarium Missae Platz zu machen. Denn seitdem seit der Erfindung der Mehrstimmigkeit diese in die Liturgie des Gottesdienstes Aufnahme gefunden hat, ist mehrstimmiger Gesang nie wieder daraus ganz verschwunden; bald ist es das Proprium — die Gradualien, Allelujas und Responsorien des 12. und 13. Jahrhunderts die Motetten Palestrina's, die Kantaten Bach's —, bald das Ordinarium Missae — die alten Tropen im 12. Jahrhundert, die großen Messen seit dem 14. Jahrhundert —, das mehrstimmig zu komponieren zu den höchsten Aufgaben der Tonkünstler gehört hat.

Eine der eigentümlichsten Eigenschaften dieser Kompositionen war es, daß für die melismenreichsten Teile, eine kleine Wortgruppe, ein Wort, einige Silben, mehrfach auch nur eine einzige Silbe, mehrere Kompositionen zusammengestellt wurden, offenbar zur Auswahl, ja daß mehrere Sammlungen erhalten sind, die lediglich solche zwei- und dreistimmigen

1) Zweistimmige Alleluias des 11. Jahrhunderts Note gegen Note in Buchstaben- beziehungsweise Neumenschrift liegen zum Beispiel in Mailand, *Ambr. M. 17 sup.* und Chartres, *Stadt-Bibl. 130* vor.

Kompositionen von Ausschnitten enthalten, so einerseits in Florenz und Wolfenbüttel 628 und ein anderes Repertoire wiederum in St. Victor; von beiden führen Wege zu einer neuen Kunstgattung, der Motette. Drohte das endlose Melisma der Oberstimme über dem Melisma des Tenor die Komposition ins Maßlose zu erweitern, vielleicht die beabsichtigte Wirkung sogar auf die Dauer abzuschwächen, so verstand es eine glückliche Erfindung, diese Wirkung mit, soweit die Musik in Frage kommt, denselben Mitteln statt zu schwächen zu steigern: man legte dem Melisma der Oberstimme Text unter, dessen Metrum man dem musikalischen Rhythmus syllabisch anpaßte. So hatte die Mehrstimmigkeit wieder einen entscheidenden Schritt vorwärts getan: erst nur die verschiedene Tonhöhe der in den verschiedenen Stimmen parallel verlaufenden Melodie, dann die verschiedene Bewegung der Melodie der einzelnen Stimmen, die vielfach bis zur obligaten Gegenbewegung im zweistimmigen Satz führt, jedenfalls überall jeder Melodie Selbständigkeit gibt, dann der verschiedene Rhythmus, indem der mehrstimmige Satz sich vom Zwang der Komposition Note gegen Note löst und jeder Stimme ihre eigene ihr angemessene rhythmische Ausgestaltung gibt, nun zuletzt die Befreiung der Komposition vom gleichen Text in allen Stimmen, die dieser Entwicklung den Schlußstein einsetzt: wie jede Stimme sich melodisch und rhythmisch individuell entwickelt, kann sie jetzt auch einen eigenen Text, der dieser ihrer eigenen musikalischen Ausgestaltung entspricht, mit sich führen, der langsame Tenor einen einfachen kurzen Text, die reich ausgestaltete Oberstimme einen lebhaften poetischen Text; und beides miteinander zu vereinigen war die mehrstimmige Kunst bereits am Ende des 12. Jahrhunderts fähig. Wir sehen aus den Melismen in Florenz und Wolfenbüttel die lateinische Motette, aus den in St. Victor die französische Motette entstehen, und zwar die zweistimmige, wie ja auch die zweistimmigen Kompositionen der liturgischen Stücke bedeutend an Zahl überwogen.

Bei der Zweistimmigkeit müssen wir einen Augenblick innehalten; sie scheint so natürlich, es ist hier in der Motette bereits Melodie und Begleitung, und doch ist sie bald fast ganz verloren gegangen und auch ihre alte Blüte von den Musikhistorikern noch nicht wieder genügend beachtet. Es schien Forschern wie Coussemaker so erstaunlich, die kompliziertesten drei- und vierstimmigen Kompositionen bereits in dieser alten Zeit zu finden, daß sie die Ausbreitung der zweistimmigen Kompositionen daneben fast vollständig übersahen. Allerdings verschwinden die zweistimmigen Kompositionen gegen Ende des 14. Jahrhunderts allmählich aus den Werken der großen Meister; das Ohr hatte sich an die vollere und befriedigendere Klangwirkung des dreistimmigen Satzes gewöhnt und bevorzugte diesen; die technische Fertigkeit machte ungeheure Fortschritte, die den zweistimmigen Satz als etwas zu Primitives verachten ließen: so

finden wir für viele Gattungen schon im 14., allgemein dann im 15. und 16. Jahrhundert auch die unbedeutendsten und harmlosesten Kompositionen in der schweren Rüstung des dreistimmigen Satzes, über den dann bald der vierstimmige wieder überwiegt. Es ist bekannt, wie die Vielstimmigkeit sich im 16. Jahrhundert immer mehr steigert, bis am Ende des 16. Jahrhunderts der einfache und natürliche zweistimmige Satz ganz frisch wieder erfunden werden muß, um die Musikentwicklung in Bahnen einzulenken, von denen aus weitere Fortschritte möglich sind.

Das 12. und 13. Jahrhundert nun kennt und verwendet den zweistimmigen Satz auf das Beste, nicht nur im Conductus und in den liturgischen Werken, sondern auch im Anfang in der Motette. Außerordentlich groß ist die Zahl der erhaltenen zweistimmigen lateinischen und französischen Motetten; von größeren Sammlungen, die auch die Musik enthalten, nenne ich Florenz mit lateinischen, Wolfenbüttel *1099* mit lateinischen und französischen, Roi (Paris, *frç. 844*), Noailles (ib. *12615*) und Montpellier mit französischen, von erhaltenen Fragmenten einstiger Sammlungen London *add. 30091* mit lateinischen und französischen und München mit französischen Motetten, indem ich hier wie überall in dieser Studie vom Heranziehen der großen Bamberger Motettenhandschrift noch absehe. Es ist eine verhältnismäßig anspruchslose Kunst, die aus diesen Werken spricht. Ihre Gegenbilder sind die zweistimmigen lateinischen Conductus und die ebenso zahlreichen einstimmigen französischen Chansons. Gegenüber diesen strophisch gebauten Texten, bei denen dieselbe Musik zu den verschiedenen Strophen in der Regel gleichmäßig wiederkehrt, für die dieser Strophenbau also den künstlerischen Kernpunkt bildet, zeigen die Motetten freie Metren, um die ein einheitliches künstlerisches Band der Tenor schlingt, der bei allem Wechsel der Periodenlängen der Oberstimme seinen einmal eingeschlagenen Rhythmus starr festhält. Zwang ist hier wie dort; dort müssen es sich alle Strophen gefallen lassen, in derselben Komposition zu erscheinen; hier ordnen sich alle Verse, lange und kurze, männliche und weibliche, Reimpaare und Reimkreuzungen, mit Hebung oder Senkung beginnende, dem die musikalische Grundlage bildenden Tenor unter. Beide lassen sich durch neue Oberstimmen noch in der Wirkung steigern; es sind drei- und vierstimmige Conductus wie drei- und vierstimmige Motetten erhalten; doch auch hier wieder zeigt sich nur die Motette lebensfähig. Während die drei- und vierstimmigen Conductus im Wesen dasselbe sind wie die zweistimmigen, nur dem Klang nach verstärkt, sieht sich in der drei- und vierstimmigen Motette die mehrstimmige Musik plötzlich zur Lösung ganz neuer Probleme fähig.

Neben der zweistimmigen lateinischen Motette erscheint von Anfang an die dreistimmige, wie das dreistimmige Gradual neben dem zweistim-

migen, und zwar sowohl aus dem dreistimmigen Melisma entstanden wie aus dem zweistimmigen mit Hinzufügung einer neuen dritten Stimme oben. In beiden Fällen hat die neue Oberstimme, das *Triplum*, aber die Eigenschaft, lediglich ein höheres Spiegelbild des *Motetus* Note gegen Note mit gleichem Text wie dieser zu sein, ebenso wie es auch die höheren Stimmen des mehrstimmigen Conductus sind. Florenz und Wolfenbüttel haben ganze Sammlungen solcher Motetten, und wie die dreistimmigen Gradualien dienten diese dreistimmigen Motetten zum künstlerischen Schmuck der höchsten Feste — aus der Osterliturgie allein z. B. sind sechs solcher Motetten in Florenz — und die zweistimmigen für die gewöhnlichen Feste. Aber schon hier zeigt die Erweiterung der Motetten-Stimmenzahl neue Bahnen der Mehrstimmigkeit ausgebaut. Wie über dem liturgischen Text im Tenor sich der Motettentext in der zweistimmigen Komposition erhob, so stellt sich schon in Florenz einige Male mit einer dritten Stimme auch ein dritter Text ein, zunächst noch beide Texte koordiniert; bald aber überflügelt der obere den mittleren, wie dieser es mit dem Tenor getan hatte. Und im Laufe des 13. Jahrhunderts verschwinden sowohl die zweistimmigen als auch die dreistimmigen lateinischen Motetten mit nur einem Text für beide Oberstimmen so vollständig aus dem Gebrauch, daß in Montpellier nur noch vereinzelt einmal eine zweistimmige und gar keine dreistimmige dieses alten Stils mehr aufgenommen ist.

Länger hielten sich die einfachen zweistimmigen französischen Motetten, die an die Melismen in *St. Victor 813* anknüpfen. Von ihnen enthält Faszikel VI in Montpellier 75 Beispiele, mit denen aber Coussemaker so wenig anfangen konnte, daß er sich auf zwei Beispiele daraus beschränkte[1]), Nr. 31 und 32, *Lonc tens ai mon cuer assis* über dem Tenor *In saeculum* und *Li doz termines m'agree* über *Balaam*, von denen 32 auf eine interessante Geschichte zurückblickt, die aus den Versionen Roi-Noailles einer- und Montpellier andererseits abzulesen ist, und 31 seinen musikalischen Ursprung in einem Melisma in Florenz hat. Beide gehören zu den ältesten Vertretern der Motettengattung überhaupt ebenso wie die überwiegende Anzahl der nicht gedruckten, die besonders in Roi, Noailles und Wolfenbüttel *1099* in älterer Form erhalten sind. Aber auch bei den französischen Motetten überwogen bald die dreistimmigen, die beiden Oberstimmen verschiedene Texte geben, deren erste Vertreter wiederum schon in den ältesten Handschriften (Roi, Noailles, Wolfenbüttel) erscheinen, wenn auch nur vereinzelt. Dreistimmige französische Motetten nach Art der ältesten dreistimmigen lateinischen mit gleichem

1) Die Drucke von zwei Motetten dieses Faszikels von Lavoix in Raynaud's *Recueil de motets* II sind leider ganz unbrauchbar.

Text in beiden Oberstimmen sind nur ganz spärlich erhalten, so in Wolfenbüttel *1099*.

Damit daß die dritte Stimme einen besonderen, den dritten Text, wenn man die Tenorbezeichnung als Text mitrechnet, erhält und diesen in seinem Bau wiederum zu verselbständigen beginnt, tritt die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in einen entscheidenden Wendepunkt. Bisher war die Notenschrift auch der mehrstimmigen Musik in fast allen ihren Formen direkt aus der Neumenschrift in Quadratnotenschrift umgebildet, die *virga* war *longa*, *podatus* und *clivis ligatura binaria cum proprietate et perfectione*, um mich dieser späteren Ausdrücke zu bedienen, *torculus* und *porrectus ligatura ternaria cum proprietate et perfectione*, der *climacus conjunctura ternaria*, die *liquescentes plicae* usw. usw. geworden. Ob es sich um lange oder kurze Töne handelte, zeigte nicht die Form der Noten, sondern für die syllabischen Partien das Metrum des Textes und für die melismierten die Art der Zusammenstellung der einfachen Noten, Ligaturen und Konjunkturen. Das ist ein Kapitel der Notenschrift, das noch vollkommen unerforscht ist; Coussemaker erklärte Handschriften wie Roi und Noailles zum Beispiel schlankweg für unlesbar und entnahm daraus die Berechtigung, sie für seine Studien nicht zu berücksichtigen. Wooldridge erklärt bei seinen Übertragungen zahlreicher Stücke aus Florenz ganz offen (I, 245), daß da, wo ihn die elementarsten Regeln der Darstellung der verschiedenen rhythmischen Grundformen (Modi) in bestimmten Ligaturenfolgen im Stiche ließen, er nach Gutdünken die verschiedenen Stimmen einander anpaßt. In vielen Fällen ist das Resultat auch so richtig, das methodische Fundament für die Übertragungen der ganzen Werke dieser Periode — in der Hauptsache also Florenz, der beiden Handschriften in Wolfenbüttel, Madrid, Paris St. Victor, Roi und Noailles — ist aber noch nicht gelegt; Material dazu ist, wie man sieht, reichlich vorhanden.

Ganz bewundernswürdig ist nun die Geschicklichkeit, mit der diese primitive Notenschrift fähig gemacht ist, auch solche komplizierten Werke, wie sie unter den bisher besprochenen sich finden, aufzuzeichnen und zwar weit über die Fähigkeit der Neumenschrift hinaus, auch rhythmisch im wesentlichen eindeutig lesbar aufzuzeichnen. Der Schlüssel dazu liegt in der engen Verbindung der Rhythmik und Metrik, im engsten Zusammenarbeiten von Musiker und Dichter. Auch für die älteste Motetten-Epoche reichte diese Notenschrift vollkommen aus, auch der oder die syllabisch komponierten Motettentexte älterer Art verlassen nur in ganz seltenen Fällen den Rhythmus, den das Metrum ihres Textes ihnen vorschrieb. Jetzt aber tritt eine neue Oberstimme mit neuen Metren und mit neuen Rhythmen hinzu; musikalischer Rhythmus und poetisches Metrum fallen oft auseinander. Da beginnt die alte Notenschrift zu versagen; eine prin-

zipielle Änderung wird notwendig; die Dauer der einzelnen Noten kann nicht mehr aus dem Metrum des Textes ersehen werden, noch weniger, da diese Oberstimme ja auch völlig syllabisch ist, aus dem musikalischen Zusammenhang. Jede Note muß also selbst ihre Dauer (Mensur) anzeigen; der Unterschied zwischen langen und kurzen Noten prägt sich jetzt auch in der Gestalt aus, man unterscheidet *longa* und *brevis;* und analog muß man bei den Ligaturen zur Ausbildung verschiedener Formen schreiten, deren Bedeutung dann fest bleibt und nicht mehr von der Art des Zusammenhanges mit anderen umstehenden Ligaturen abhängt; die Konjunkturen, mit denen man weniger anfangen konnte, verschwinden allmählich gänzlich.

Damit greift eine neue Klasse Musiker folgenschwer in die bisher so ungehindert schön verlaufene Entwicklung der mehrstimmigen Musik ein, die Bücher schreibenden Theoretiker, jeder mit besonderen eigenen Vorschlägen zur Verbesserung der Notenschrift, jeder vom Feuereifer beseelt, nur seine eigene Absicht durchzukämpfen, und nur die wenigsten von Verständnis für die anderen oder für das alte erfüllt. Für die älteste Zeit gilt durchaus: *tot capita tot sensus:* Discantus positio vulgaris, Garlandia, Anonymus VII, Pseudo-Aristoteles, Franco und Anonymus IV, um nur die Hauptschriften des 13. Jahrhunderts zu nennen, sie arbeiten alle besonders an der Vervollkommnung der Notenschrift; erst Franco von Köln gelang es als dem rücksichtslosesten und zielbewußtesten, Normen festzustellen, die gültig geblieben sind. In der Hauptsache sprechen alle nur von den Motetten, mehrere geben zwar Klassifikationen und Beschreibungen aller Gattungen, auch zum Beispiel der Conductus; aber wenn sie ihre Notenschrift oder Moduslehre exemplifizieren wollen, greifen sie fast immer zu den Motetten, nur ganz vereinzelt einmal zu einem Alleluja, wie dem mehrfach zitierten *Alleluia Posui.*

Und eine große Anzahl der von ihnen zitierten Motetten sind nun gerade in Montpellier erhalten. Coussemaker hat das Verdienst, sowohl diese Theoretiker als auch 50 Stücke aus Montpellier zuerst bekannt gemacht zu haben; ihm schien dabei die theoretische und praktische Entwicklung der mehrstimmigen Musik vollkommen Hand in Hand zu gehen; man kann sich nicht wundern, wenn er in der Freude über diese Entdeckung alle älteren Quellen übersah, den Kodex Montpellier als das klassische Motettenwerk ansah und die Geschichte der Motette, ja der künstlerisch höher stehenden mehrstimmigen Musik überhaupt erst da anfing, wo die »Discantus positio vulgaris« in die Entwicklung eingreift. Wir sahen aber, welche ungeheure Produktion an mehrstimmiger Musik, Conductus, liturgischen Werken und Motetten, der »Discantus positio vulgaris« voraufgegangen ist; wir sahen auch schon einen Teil der

Fäden, durch die Kodex Montpellier mit der älteren Kunst des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts verknüpft ist; wir können also den Einfluß dieser Theoretiker auf die Kunstentwicklung nicht überschätzen wie Coussemaker, der die Lehrer auch kurzerhand zu Komponisten ihrer Beispiele macht.

Der Wendepunkt der Entwicklung, an den das Eingreifen der Theoretiker anknüpft, ist also präzis gefaßt die freie Ausgestaltung des Motetten-Triplums mit eigenem ausgedehntem Text. Die Freude an der neuen Wirkung dieser so gebildeten dreistimmigen Motetten muß eine ungeheure gewesen sein; denn für die weitere Entwicklung rückt diese dreistimmige Motette mit zwei verschiedenen Texten in den Oberstimmen immer mehr in den Vordergrund. Dagegen verschwinden die dreistimmigen Motetten mit nur einem Text oben vollständig, bald auch die Conductus ganz und die zweistimmigen Motetten allmählich, bis im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts die Alleinherrschaft der dreistimmigen Motette, bald auch zur vierstimmigen erweitert, mit zwei Texten in den Oberstimmen, lateinischen oder französischen, völlig entschieden ist, der gegenüber keine andere Art Motette und keine andere künstlerisch höherstehende mehrstimmige Komposition lateinischer Texte überhaupt auf längere Zeit mehr existiert. Diese drei im Rhythmus voneinander grundverschiedenen Stimmen eindeutig lesbar wiederzugeben, reichte die alte Notenschrift in der Tat nicht mehr aus; so sind uns auch derartige dreistimmige Motetten in guten Handschriften gar nicht mehr in der alten Notation überliefert. Im übrigen gingen aber beide Notationen noch ruhig nebeneinander her; wo mensurale Schreibung nicht notwendig war, brauchte man sie auch nicht anzuwenden. Im Kodex *St. Victor* zum Beispiel, der Conductus auf Ereignisse der Regierung Ludwigs des Heiligen von Frankreich enthält, wahrscheinlich zum Beispiel auf 1244 [1]) bezüglich, ist alles, liturgische Stücke, Melismen, Conductus und Motetten, vollkommen in der alten Notation geschrieben, und für einstimmige französische Texte ist der »Roman de Fauvel« meines Wissens die erste Handschrift, die sie mensuraliter schreibt, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß auch sie im 12. und 13. Jahrhundert mensuriert gesungen sind. Und so stehen auch für dieselben Kompositionen vielfach beide Schreibungen in Handschriften verschiedener Epochen friedlich einander gegenüber, Faszikel I von Montpellier und die ältere Schreibung in Florenz und beiden Wolfenbütteler Handschriften, Faszikel VI von Montpellier und die ältere Schreibung in Wolfenbüttel 1099, Roi und Noailles.

So finden wir weiter auch zu den anderen Faszikeln von Montpellier ältere Fassungen der Kompositionen in älteren Handschriften in der

1) Vergleiche Meyer, a. a. O., 140.

älteren Notation, zunächst aus dem Faszikel III und IV, die vielfach, weil hier die von der »Discantus positio vulgaris« zitierten Beispiele sich finden, irrig überhaupt für die ältesten gehalten worden sind. Faszikel IV enthält dreistimmige Kompositionen mit zwei lateinischen Texten in den Oberstimmen, Faszikel III solche mit einem lateinischen Text im Motetus und einem französischen im Triplum. Wann diese letztere Gattung entstanden ist, bleibt uns dunkel; der Inhalt dieses Faszikels von Montpellier ist, von ganz vereinzelten Ausnahmen sonst abgesehen, das einzige Repertoire dieser merkwürdigen Kunstgattung, das überliefert ist. Die Erklärung dieser Gattung, die leider von jeher viel zu sehr im Mittelpunkt des Betrachtens und Erstaunens gestanden hat, ist in der Tat nicht leicht, ein geistlicher Gesang in Motetus, den viele Theoretiker als Musterbeispiel zitieren, und ein oft sehr leichter französischer Text im Triplum, das reimt sich offenbar sehr wenig. An einen Vortrag in der Kirche ist nicht zu denken; und auch beim Vortrag dieser Kompositionen im weltlichen Kreise hat die Verbindung zweier solcher Texte zweifellos etwas Lästerliches[1]), und doch ist sie nicht zu bezweifeln. Diese Werke sind aber nicht typisch für die Motettenkunst, sondern im Gegenteil nur ein Durchgangsstadium.

Wie bei der Entstehung der Motette zuerst ein innerer Zusammenhang zwischen Motettentext und Tenorwort bestand, der sich allmählich vielfach völlig auflöste, in den französischen Motetten zum Beispiel nie mehr vorhanden war, so rankt sich hier ein französisches Triplum statt eines lateinischen um eine aus Tenor und Motetus bestehende Komposition, oder ein neues Triplum mit neuem französischem Text ersetzt ein dem Motetus gleichgebautes altes Triplum. Die Motettenkunst ist damit auf die Spitze getrieben, drei völlig disparate Elemente eint nur die musikalische Harmonie. Es ist dabei weniger die Sprachverschiedenheit der einzelnen Stimmen, die frappieren kann, sondern die Verbindung zweier dem Inhalt nach so heterogener Texte; und diese ist in der Tat dann auch bald verlassen. Die Motette gab zwar den Zusammenhang der Texte oben mit dem Tenorwort zunächst auf, bildete aber dafür die inneren textlichen Beziehungen der Oberstimmen in den Bahnen, die die ältesten Motetten dieser Art bereits andeuteten, weiter aus und stößt dabei auf einen höchst fruchtbaren Boden, dessen Ertrag im 15. Jahr-

1) So ist zum Beispiel auch in der Tat in einem Cartular des 13. Jahrhunderts des Erzbistums Besançon (*Nr. 716*) eine Sammlung von 57 Motetten, in der diese Gattung besonders stark vertreten war, entfernt worden. Ist dieser Verlust auch sehr bedauerlich, so ist immerhin die Erhaltung wenigstens des Anfangsverzeichnisses am Ende der Handschrift höchst wertvoll, da unsere Kenntnis von der Verbreitung dieser Motetten dadurch sehr willkommen gefördert wird. (*Bulletin de la Soc. des anc. textes franç.* XXIV, 1898, 95 ff.)

hundert auch leider wieder verloren ging, wie manches andere schon oben erwähnte. Erst die musikalische Neuzeit hat, ohne von den alten Versuchen zu wissen, Probleme, die schon hier aufgeworfen sind, aufgenommen und zur musikalischen Lösung geführt.

Die mehrstimmige Musik ist in der Tat fähig, zwei verschiedenen Individualitäten gleichzeitigen wirksamen musikalischen Ausdruck ihrer Empfindungen zu ermöglichen; die Mehrstimmigkeit ist in diesen Fällen nicht mehr blos musikalischer Schmuck für einen musikalischen Gedanken, der sich auch einstimmig wiedergeben läßt, sondern ist hier direkt die Existenzbedingung. Und daß nach so kurzer Entwicklung die Mehrstimmigkeit bereits dies Problem erkannte, dürfen wir billig als etwas ganz Erstaunenswertes bezeichnen; daß sie technisch die richtigen Mittel sah, um solche gleichzeitige Aussprache zweier Individualitäten wirksam darzustellen, ist etwas Wunderbares. Sie hatte kaum gelernt, mehrere Stimmen in einer für das Ohr der damaligen Zeit harmonisch unanstößigen Weise zu führen; weiter kaum gelernt, den musikalischen Träger im Tenor und die weiterschweifende Ausführung in Oberstimmen zu differenzieren und harmonisch miteinander zu vereinigen: da geht sie wieder einen Schritt weiter und läßt auf dem gemeinsamen Boden des musikalischen Trägers sich in den Oberstimmen mehrere Individualitäten gleichzeitig aussprechen, und jede in der Art, die ihrer musikalischen Stellung zukommt: wuchtig, bedächtig, gleichmäßig im Motetus, lebhaft, feurig, ausgedehnt im Triplum.

»*O Maria maris stella plena gratiae*« singt zum Beispiel in wundervoller Melodie und ruhigem Vortrag der Motetus, »*O Mariá virgo dáviticá, vírginum flós, vitae spés unicá*« sprudelt während dessen das helle Triplum mit je zwei Senkungen zwischen den Hebungen heraus; in ganz gemessenen Noten schreitet unter beiden der Tenor, dessen Melodie *Veritatem* dem Gradual von Mariä Himmelfahrt entnommen ist (Coussemaker Nr. 8 aus dem Faszikel IV von Montpellier). Kein Wunder, daß eine solche Komposition von der »Discantus positio vulgaris« an immer wieder als Muster zitiert wird; sie ist uns in alter dreistimmiger Fassung mit gleichem Text für beide Oberstimmen in Florenz und Wolfenbüttel, in neuer mit neuem Triplum mit eigenem Text in Montpellier erhalten. Derartige Werke, die auch unter den französischen Motetten viele treffliche Gegenstücke haben, bilden die Höhepunkte dieser Entwicklung. Die ihnen eigene Vollendung zeichnet auch die Motette des 14. Jahrhunderts, wie ich an anderer Stelle ausführte, aus; dann verschwinden leider diese Werke; wir dürfen in Gedanken aber eine Brücke schlagen hinüber zu einer Kunst wie Bach's Kantaten, in der gerade diese Seite der mehrstimmigen Kunst ihre Vollendung gefunden hat.

Auch eine zweite Art der dreistimmigen Motetten weist über das 15.

und 16. Jahrhundert, das an ihr vorbeiging, in die neue Zeit: das sind diejenigen, in denen Motetus und Triplum gleichwertig nebeneinander stehen und wie ein Duett mit Begleitung erscheinen. Treten sie an Zahl den anderen gegenüber auch zurück, so bieten sich doch gerade in den aus Faszikel IV von Coussemaker gedruckten Stücken zwei prachtvolle Beispiele: Nr. 18 ein Doppelgebet an den heiligen Nikolaus, *Psallat chorus in novo carmine* und *Eximie pater et regie*[1]) beginnend über dem Tenor *Aptatur*, in beiden Stimmen rhythmisch und metrisch gleich, in den Reimen ähnlich, beide den Heiligennamen auch gleichzeitig aussprechend, beide reimlos in das Tenorwort *Aptatur* auslaufend, von regelmäßigem schönem Bau, und Nr. 14 eine Pfingstmotette, deren Motetus den heiligen Geist und Triplum die virgo beatissima anruft (*Veni virgo beatissima* und *Veni sancte spiritus* über dem Tenor *Neuma*), hier umgekehrt beide Stimmen unausgesetzt in reizvollem Wechselspiel tätig, nicht ein einziges Mal zusammen pausierend. Ganz ungesucht ergeben sich dabei durch die aufeinander folgenden Einsätze beider Stimmen im gleichen Modus und in gleicher Tonhöhe auch Melodie-Wiederholungen, die man als Nachahmungen angesprochen hat, die aber hier ganz von selbst aus der Situation folgen. Beides sind also Duette, die sich zwischen zwei gleichstehenden Personen abspielen, in einem die Stimmen gleichmäßig, im andern alternierend geführt. Die Vorstellung von zwei Personen, die sich in dieser Weise aussprechen, hat etwas Dramatisches an sich; und gerade die französische Motettenkunst bildete die hier liegenden Keime weiter aus; wir werden ihnen später im II. und VII. Faszikel wieder begegnen. Hier genüge die Bemerkung, daß wir es hier mit regelrechter Ensemble-Musik zu tun haben, die in der Anlage durchaus an moderne Ensemble-Musik, wie die Oper im 17. Jahrhundert sie ausbildete oder wie sie in den Kammerduetten eines Steffani gepflegt ist, erinnert. Auch sie ging in der großen rein vokalen Bewegung, die das 15. Jahrhundert mit sich brachte, zunächst wieder zugrunde.

Aus dem übrigen Inhalt des IV. Faszikels, dessen Kompositionen sonst in älterer Form in Florenz und Wolfenbüttel, gelegentlich auch in dem Londoner Fragment, Egerton, Madrid und anderen nachweisbar sind, gibt Coussemaker das erste Stück, Nr. 5: *O natio nephandi* und *Conditio naturae defuit*, zwei Texte, die vollkommen analog gebaut, allgemeine Kontemplationen über die Erlösungsbedürftigkeit der Menschen im Motetus und ihren Erlöser im Triplum enthalten, als solche im »Roman de Fauvel« später eine gute Stelle fanden; eine sehr eigenartige Komposition, in drei größere Abschnitte gegliedert, in denen das Triplum stets dem Motetus im Abstand von zwei longae, der durch textlosen Ein-

1) So wird zu lesen sein.

schub einer longa mit Pause im Triplum gewonnen wird, unmittelbar folgt, bis sich beide Stimmen an den drei Strophen-Enden in gemeinsamer Kadenz vereinigen.

Weiter Nr. 17, eine ausgedehnte Marienmotette im Stil der zuerst besprochenen, deren Motetustext *Ave gloriosa* mit seiner Musik eine interessante Geschichte aufzuweisen hat, die in Wolfenbüttel beginnt und zur Handschrift London *Harl. 978* führt, die den Text zweisprachig, lateinisch und französisch *Duce creature*, enthält. Der ausgedehnte Tenor *Domino*, anscheinend aus einem *Benedicamus*, ist auf das zweckmäßigste gegliedert und beschleunigt im zweiten Teil, wie so oft, seine Bewegung. In prächtigem Ebenmaß baut sich über ihm der Motetus auf, erst in vier schwungvollen Strophen aus vier Sechssilbern mit Reimwechsel zum ersten Tenorteil, dann in lauter kurzen Fünfsilbern im zweiten Teil, der *virgo Maria* schließt, mit weiblichem Ausgang des sonst männlich reimenden Fünfsilbers, herbeigeführt durch die musikalische Dehnung der penultima, ein gerade in der ältesten Motette sehr beliebtes Wechselspiel zwischen dem gleichlautenden männlichen und weiblichen Reim, deren Versöhnung die Musik bewirkt, wie hier *reconcilia* und *virgo Maria*. Und darüber liegt ein jubelndes Triplum *Ave virgo regia*, das nur im ersten Teil seinen strengen Strophenbau bewahrt und im zweiten Teil sich dithyrambisch frei über dem hier gleichmäßig geführten zweistimmigen Tenor- und Motetusfundament ergeht, das älteste Beispiel eines solchen Triplumbaues, der später für viele Kompositionen typisch wird und sich in einer Art Reimprosa auflöst.

Schließlich Nr. 6, eine Marienmotette mit dem Tenor *Alleluia*, *Virgo decus castitatis* und *Res nova mirabilis*, eine lebhafte Komposition, merkwürdigerweise alle drei Stimmen im gleichen Modus, der zu wenig Spielraum gestattet, um eine befriedigende Vereinigung der drei Stimmen zu ermöglichen, da diese trotz der Gleichheit des Modus alle ihre Sonder-Periodenbildungen haben, die am Schluß nicht ineinander aufgehen: während das Triplum gut gelungen ist (durch rechtzeitige Verkürzung der dritten der vier Strophen), läßt der Komponist im Motetus textlose musikalische Anhänge der zwei letzten Zeilen stehen, wie sie sonst nicht vorkommen und offenbar nur technischer Ungeschicklichkeit auf die Rechnung zu setzen sind.

Aus dem Faszikel III gibt Coussemaker vier Kompositionen, Nr. 7, 9, 37 und 4, die uns durch ihre französischen Tripla, wie erwähnt, einen großen Schritt weiter führen. Auch von mehreren Kompositionen dieses Faszikels ist in älteren Handschriften die ältere rein lateinische Fassung erhalten, die hier in eine dreistimmige lateinisch-französische Motette umgewandelt ist.

So zunächst für Nr. 37 *Flos de spina rumpitur* mit dem französischen

Triplum *Quant repaire la verdor*, eine Motette, die wir bis auf ihre Urquelle, das zweistimmige Melisma zur Silbe *Reg* im Wort *Regnat* im Alleluia von Mariä Himmelfahrt *Hodie Maria virgo celos ascendit*, wie es zum Beispiel Kodex Florenz in einer seiner zweistimmigen Bearbeitungen dieses Alleluia enthält, zurückverfolgen können. So war es in der Fassung als dreistimmige Motette mit einem Text in den Oberstimmen, die wiederum Florenz und Wolfenbüttel, vielleicht auch Madrid überliefern, mit seinem in rhythmischer Beziehung hochinteressanten ausgedehnten Marientext im Motetus ein Gegenstück zu der besprochenen Marienmotette des IV. Faszikels *O Maria maris stella*, dessen Tenor dem Graduale des gleichen Festes entstammt; und alle Feinheiten und Eigenheiten der Melodiebildung und Rhythmik, die im Motetus, wie er schließlich in Montpellier vorliegt, zum Teil frappieren, erklären sich aus der Geschichte dieses Werkes. Das alte Triplum dieser hervorragenden Motette wird nun durch ein neues ersetzt mit einem sehr langen französischen Text, der erzählt, wie sich der Dichter von einer Schäferin einen Korb holt, da sie ihrem ami treu bleiben will, und die Melodie dieses Triplums ist von einer Natürlichkeit, die mehrere Forscher, die in jeder natürlichen und einfach anmutigen Tonfolge gleich ein Volkslied zu spüren wähnen, verleitete, auch hier an Benutzung von Volkslied-artigem zu denken. In Wirklichkeit beherrschte aber der Komponist dieses Triplums die mehrstimmige Technik so souverain, daß es ihm gelang, auf dem alten zweistimmigen Unterbau eine so mühelos leicht verlaufende durchkomponierte Melodie eines so ausgedehnten und frei gebauten Textes zu schaffen, deren großartiges Gelingen wir nur bewundern können. Und fassen wir diese Art Motetten als ein Durchgangs-Stadium auf, in dem die Komponisten die freieste Behandlung auch sehr ausgedehnter Oberstimmen mit französischen Texten lernten, so fällt für uns Historiker alles Anstößige, was diese Gattung an sich zweifellos mit sich bringt, fort; denn die schönen Früchte, die die Folge waren, werden wir bald sehen und die reine ältere Gestalt dieser Kompositionen ist zum Teil erhalten, sonst können wir sie in Analogie zu den überlieferten Fällen erschließen.

Ganz ähnlich steht es mit Nr. 7 *In omni fratre tuo* über dem Tenor *In seculum* und dem französischen Triplum *Mout me fu gries li departir de m'amiete.* Der ausgedehnte Motetus, der fünfmalige Wiederholung des Tenors erfordert, ist eins der Rügelieder von Philipp de Grève; die älteren Fassungen in zwei englischen Handschriften sind mir leider nicht bekannt. Noch lebhafter erhebt sich darüber das französische Abschiedslied, das besonders berühmt dadurch geworden ist, daß einige Abschnitte aus ihm als Triplum dem Tenor *Portare* in einer dreistimmigen Motette des VII. Faszikels angepaßt erscheinen, die als Motetus ein ebenfalls vom Tenor *Portare* unabhängig komponiertes Lied Adam de la Hale's

Robin m'aime hat. Doch einerseits ist dies Verfahren etwas ganz singuläres und die Portare-Motette mehr eine geistreiche Spielerei als ein für die damalige Kunst typisches Werk, andererseits ist gerade im Triplum die Übereinstimmung nicht so überwältigend groß, da zwischen den etwa 16 aus Nr. 7 übernommenen Takten immer wieder mehrere Takte neuer Komposition, im ganzen 18, nötig sind, um wieder die wörtliche Übernahme eines kleinen Stückchens aus Nr. 7 zu ermöglichen.

Nr. 9 hat über dem Tenor *Angelus* einen schönen in Simeon's *Nunc dimittis* usw. ausgehenden Erlösertext *Gaude chorus*, der häufig zitiert erscheint und ein gutes Beispiel für den in diesen Motetten weniger häufigen zweiten modus gibt, *brevis longa*, wobei die longa sich unermüdlich in reichere Melismenbildungen auflöst; darüber erklingt ein sehr belebtes französisches Liebeslied *Povre secors ai encore recovre*, in dem mehrere als Rede gut motivierten Hoquetus-Stellen besonders auffallen.

Schließlich Nr. 4, das im Tenor die ganze Marien-Communio *Beata viscera*, indes blos mit dem Anfang bezeichnet, nicht streng modal gebaut, im Motetus einen Tropus dazu, ebenso beginnend, sehr geschickt den ganzen liturgischen Text in seine freie Dichtung verwebend, und im Triplum eine alte französische Verspottung der Heuchler enthält, *L'estat du monde*, die an die lateinischen Rügelieder erinnert; als Ganzes eine singuläre Erscheinung und sehr gelungen. Die Aufnahme in Coussemaker's Werk verdankt diese Motette dem Umstand, daß Coussemaker sie irrig für den vom Anonymus 4 zitierten *Beata viscera* beginnenden Conductus Perotin's hielt; indes ist sie weder ein Conductus, noch stimmt auch die Textfortsetzung des vom Anonymus 4 gemeinten Stückes, das in Florenz und mehreren anderen Handschriften erhalten ist, mit der Fortsetzung des Textes im Motetus hier überein.

Dem Faszikel III folgt in der Handschrift ein kurzer Einschub von vier zweistimmigen Motetten, zwei lateinischen und zwei französischen, die zum Teil auch sonst bekannt in Coussemaker's Ausgabe aber nicht vertreten sind. Wir wenden uns also zu einer neuen Kunstgattung, den rein französischen Motetten mit mehreren Texten in den Oberstimmen, drei- und vierstimmigen, denen Kodex Montpellier zwei Faszikel widmet, Faszikel V mit 103 dreistimmigen französischen und Faszikel II mit 16 vierstimmigen französischen und einer vierstimmigen lateinischen Motette.

Faszikel V wird durch eine eigentümliche dreistimmige Komposition eröffnet, einen dreistimmigen Hoquetus *In seculum*, ein vielfach zitiertes Werk, das nach dem Anonymus 4 *quidam Hispanus fecerat*. Er kehrt in Montpellier selbst noch dreimal wieder. Hier am Anfang des V. Faszikels ist er einfach dreistimmig, Tenor und zwei Hoquetus-Stimmen; der I. Faszikel enthält an zweiter und dritter Stelle zwei vierstimmige Versionen, die dem dreistimmigen Hoquetus eine vierte Oberstimme mit fran-

zösischem Text *Ja n'amerai* zufügen, die ebenfalls an mehreren Stellen hoquetiert, einmal in longae und breves geschrieben, das zweite Mal in kürzeren Noten in breves und semibreves, die erstere Fassung gibt Coussemaker als Nr. 45 wieder; schließlich ein viertes Mal wiederum im V. Faszikel, wo er wieder dreistimmig erscheint, Tenor wie immer *In seculum*, als Triplum jene neue Oberstimme des I. Faszikels *Ja n'amerai* und als Mittelstimme eine der Hoquetusstimmen mit dem Text *Sire Diex, li dox maus.* Während sonst der Hoquetus, das heißt die Auflösung der Melodien in einzelne durch Pausen unterbrochene Töne, die in den verschiedenen Stimmen alternieren, nur als Kunstmittel an geeigneten Stellen innerhalb einer Komposition angewandt ist und hier oft durchaus künstlerisch berechtigt und wirksam erscheint, ist hier eine ganze Komposition darauf aufgebaut, über einen in regelmäßigem Modus verlaufenden Tenor zwei überwiegend hoquetierende Stimmen zu setzen, also mehr ein satztechnisches Problem, das dies Prinzip auch einmal bis in seine äußersten Konsequenzen verfolgen will, als ein spontanes Kunstwerk; und eine gewisse künstlerische Versöhnung gibt dem Ganzen erst jene mit fortlaufendem Text ausgestattete Oberstimme, die in der vierstimmigen Fassung zuerst auftaucht. Daß der Hoquetus gerade den V. Faszikel eröffnet, mag daher kommen, daß er weder in den III. noch in den IV. eigentlich hineinpaßte und so dem letzten dreistimmigen Faszikel, in dem auch eine dreistimmige Fassung von ihm mit französischen Texten Platz fand, aufgehoben blieb.

Die französischen Motetten des V. Faszikels werden sehr zahlreich auch in anderen Quellen überliefert, mehrere lassen sich bis auf die Melismen in Kodex St. Victor zurückführen, so unter den von Coussemaker gedruckten Nr. 29 *Je me quidai* und *De jolif cuer* mit dem höchst interessant gebildeten Tenor *Et gaudebit;* sehr viele sind in älterer Fassung in Wolfenbüttel *1099*, eine größere Anzahl auch in Noailles und Roi erhalten, so Nr. 33 *Bien me sui* und *Se valours*; und die beiden französischen Motetten des musikalischen Einschubs in der Pariser Pseudo-Aristoteles-Handschrift (*lat. 11266*), die in Montpellier dreistimmig erscheinen, enthält dieser Faszikel, so von Coussemaker gedruckt Nr. 15 *Demenant grant joie* und *L'autrier*. Mehrfach erscheinen auch Motetten dieses Faszikels noch ein zweites Mal, zum Teil im selben Faszikel, in Montpellier selbst, ja eine, Coussemaker Nr. 26 *He mere Diu* und *La virge Marie*, eine der wenigen religiösen Motetten in französischer Sprache, daneben in einer weltlichen Form zur gleichen Komposition *He Marotele* und *En la praerie Robins*, die zweimal in diesem Faszikel steht, während der geistliche Motetus auch in der viele derartige geistliche Umdichtungen enthaltenden Metzer Handschrift (*535*) wiederkehrt. Auf das vielfache gelegentliche anderweitige Vorkommen vereinzelter Stücke in anderen Handschriften gehe ich nicht weiter ein.

Den Motetten dieses Faszikels ist nun zunächst gemeinsam, daß die weitaus größte Zahl noch, wie alle bisher besprochenen, auf einem liturgischen Tenor sich aufbaut. Mehrere Tenores sind hier in Montpellier allerdings unbezeichnet; wo sie aber in anderen Handschriften bezeichnet vorkommen, sind sie ausnahmslos liturgisch. Und nur eine einzige der letzten Motetten hat bereits einen französischen Tenor *Douce dame que j'aim tant*; doch ist mir weder die Komposition in Montpellier noch ein anderweitiges Vorkommen dieses Werkes bekannt.

Für Nr. 29 *Je me quidai bien tenir* und *De jolif cuer doit venir* mit dem Tenor *Et gaudebit* ist, wie erwähnt, ihre Quelle, ein zweistimmiges Melisma in St. Victor, erhalten. Schon in ihm frappiert der seltene Tenorbau, da der Tenor $2\,{}^1/_2$mal sich wiederholt, die erste Durchführung langsamer, die zweite desto lebhafter mit regelmäßiger Zuhilfenahme von plicae, um in dem beabsichtigten Rahmen alle Töne der Tenormelodie unterbringen zu können. Aus der einen Oberstimme des Melismas sind dann in Montpellier zwei geworden, die in dem in der französischen Kunst ganz seltenen Verhältnis zu einander stehen, daß sie streng parallel verlaufen und miteinander genau reimen. Der Motetus ist ein Liebeslied, das Triplum bezeichnet sich selbst als ein von Gilon Ferrant dazu gemachtes *treble pleisant*, und beide laufen dann auch am Schluß in den gleichen Refrain aus.

Nr. 33 hat zwei Liebeslieder über dem nur in Noailles *Hic factus est* bezeichneten Tenor, der Motetus schildert die Sehnsucht nach der Dame, im Triplum spricht der Dichter, Thomas Herrier, wie Coussemaker annimmt, seinen Vorsatz aus: *a mes premieres amours me tendrai*. Beide verlaufen melismenreich im zweiten Modus, der wie sonst so auch hier virtuose Ausschmückung der Melodien begünstigt, die sich auch in überaus zahlreichen Varianten zwischen Noailles und Montpellier äußert. Erwähnenswert ist vielleicht auch die überaus tiefe Lage beider Stimmen und des Tenor, der bis zum Gamma hinabsteigt.

Von den beiden Motetten des Aristoteles-Kodex gibt Coussemaker nur die eine, Nr. 15 *Demenant grant joie l'autrier m'esbatoie* oder *m'en aloie* und *L'autrier m'esbatoie et touz seus pensoie*. Wie in der besprochenen Gilon-Ferrant-Motette reimen auch hier beide Stimmen miteinander und laufen in den gleichen Endrefrain aus: *G'irai toute la valee avec Marot*; nur ist hier das Verhältnis ein bedeutend komplizierteres. Während dort beide Stimmen ganz parallel gehen, schildern hier die beiden Texte zwei ländliche Szenen, deren Zeuge der Dichter ist, die parallel beginnen, darauf aber, sobald die erste Person singend eingeführt wird, sich trennen, die gleichen Reime also nacheinander folgen lassen und zur zweiten Durchführung des Tenor dann wieder parallel verlaufen. Kompliziert ist auch der Modus beider Oberstimmen, der zu den freieren Nebenformen des

dritten Modus gehört, die gerade diese Aristoteles-Kodex-Motetten besonders lieben, und im Refrain plötzlich in den ersten Modus umschlägt.

Die andere von Coussemaker nicht gedruckte Motette, von der Roi und Noailles eine ältere zweistimmige Form haben, ist ein Liebeslied im zweiten Modus von sehr regelmäßigem Bau mit nur zwei Reimen, das im Triplum dann ein genaues Spiegelbild erhält, von gleichem metrischen Bau, nur mit eigenen Reimen, aber gelegentlicher Entlehnung einiger Worte aus dem Motetus, so gleich am Anfang, der im Motetus *Trop longuement m'a failli* und im Triplum *Se j'ai servi longuement* lautet. So ist gerade hier die Art, wie ein Triplum neu dazu tritt, besonders gut zu erkennen.

Ähnlich der Ferrant-Motette schildert das Triplum von Nr. 30, daß es im Winter in Tournai den zuerst komponierten zwei anderen Stimmen zugefügt wurde. Coussemaker's Annahme von Jehan de la Fontaine als Komponisten stützt sich lediglich auf die Ansicht, daß dieser der einzige Trouvère aus Tournai sei, der als Autor in Betracht käme. In der Tat stimmt die Überlieferung und die Struktur der Komposition, die in keiner älteren Fassung bisher nachweisbar ist, wohl mit der Angabe, daß das ganze Werk dem Meister von Tournai entstammt, besonders daß das Triplum seine angezweifelte Fertigkeit in der Schöpfung von Triplen beweisen solle. Und vielleicht hat hier auch der gewählte Tenor *Docebit*, das heißt: das Werk soll meine Neider belehren, schon diese ironische Nebenbedeutung, die später die Tenorworte regelmäßig haben; an sich ist es der öfter benutzte liturgische Tenor aus dem Heilige-Geist-Alleluia *Paraclitus*, der wie sonst auch hier die Eigentümlichkeit hat, daß die zweite Durchführung, die hier in beschleunigtem Rhythmus verläuft, am Anfang kürzt und dadurch den Bau etwas undurchsichtig macht. Die Oberstimmen scheinen mir nicht hervorragend zu sein, auch das lebhaft verlaufende Triplum nicht; in beiden ist eine deutliche Anlehnung an die ältere Art festzustellen, regelmäßige Perioden von vier longae zur ersten Tenor-Durchführung, freiere zur zweiten, Dehnung der Schlußkadenz; doch scheint mir die wohl gelungene Geschlossenheit vieler anderer Kompositionen hier zu fehlen.

Das letzte von Coussemaker gedruckte, Nr. 26, ist das bereits erwähnte religiöse Stück, über dem Tenor *Aptatur* ein sehr lebhaft gebautes Reugedicht *La virge Marie*, in dem der Jungfrau Erbarmen angerufen wird, im Motetus und ein einfacher verlaufendes Gebet *He, mere Diu* im Triplum, das merkwürdigerweise kürzer ist als der Motetus-Text. So schlecht die Verse sind, die im Triplum übrigens alle gleich reimen, so befriedigend und wohlgeordnet ist der musikalische Bau. Am Anfang gibt das Triplum wie bei *Conditio* dem Motetus einen Takt Vorsprung, so daß sein Melodiefluß die Einschnitte im Motetus immer überbrückt und umgekehrt.

Auch hier verlaufen die Oberstimmen im dritten Modus, das Triplum im regulären, der Motetus in der Nebenform, die auch die erste Länge auflöst und aus den Aristoteles-Kodex-Kompositionen bekannt ist. Die erwähnte weltliche Form der Motette ist mir nicht bekannt.

Nah verwandt mit den eben besprochenen Werken sind die Stücke des II. Faszikels, in denen noch eine vierte Stimme oben hinzutritt. Mit Ausnahme der letzten Komposition, einer vierstimmigen *Mors*-Motette, die nicht gedruckt ist und auf das alte vierstimmige Melisma *Mors* aus dem Alleluia *Christus resurgens* in Florenz und beiden Wolfenbütteler Handschriften und die dreistimmige *Mors*-Motette mit zwei verschiedenen Texten in den Oberstimmen in Florenz und Wolfenbüttel *1099* zurückgeht, und einer anderen gleich zu erwähnenden sind es lauter dreitextige französische Motetten über lateinischem Tenor, die zu einem großen Teil auch in anderen älteren Quellen, Wolfenbüttel, Roi und Noailles und anderen überliefert werden, meist nur in dreistimmiger Form, wie eine dreistimmig auch in Montpellier selbst im V. Faszikel steht und eine andere dreistimmig den Schluß der ganzen Handschrift Montpellier im VIII. Faszikel bildet. Zwei von ihnen gehen auf Melismen in St. Victor zurück, darunter eine von Coussemaker gedruckte auf das erste dreistimmige Melisma der Sammlung St. Victor, das in Coussemaker's *Histoire* bereits gedruckt ist (pl. 27).

Coussemaker druckte, weil ihm diese vierstimmigen Motetten besonders erstaunlich erschienen, neun Kompositionen von diesen 17 ab, die so eine Übersicht über diese Gattung nach allen Richtungen hin ermöglichen. Eine so bedeutende Rolle, wie man aus Coussemaker's Darstellung schließen möchte, spielten sie indes in der Kunst nicht; sie blieben Ausnahme-Erscheinungen und wurden im 14. Jahrhundert nicht mehr weiter gepflegt. Viele Kompositionen sind nur kurz und zeigen, daß ihnen das vierstimmige Gewand nicht sehr bequem sitzt; zwei von ihnen sind nur als Scherze aufzufassen, Erzeugnisse froher parodistischer Laune, bei denen die vierstimmige Einkleidung dann doppelt komisch wirkt. Das sind Nr. 49 und 42.

Nr. 49 hat im Tenor, der das liturgische *Veritatem* ist und in lauter Maximae mit Pause nach jeder vierten gravitätisch einherschreitet, ein französisches Weinlied, mit Beziehung auf die ursprüngliche Bedeutung des Tenors *Par verite vueil esprover* anfangend und mehrere französische Weinsorten miteinander vergleichend, also von offen parodistischer Tendenz. Das dazu gehörige Eß- und Trinklied liegt im Motetus, der auffallenderweise die lebhafteste Stimme von allen ist; Triplum und Quadruplum haben Liebeslieder, die sich schlecht und recht mit den beiden anderen Stimmen vereinigen: so erinnert das Ganze an spätere Quodlibets,

und die Zahl der hier ihre verschiedenen Texte durcheinander singenden Stimmen, vier, ist reichlich groß.

Wie hier der Tenor *Veritatem* den Anlaß zur Parodie gibt, so ist es in Nr. 42 mit dem Tenor *Viderunt*, der hier auch ohne modalen Rhythmus in lauter einfachen longae erscheint, über dem drei Stimmen drei kurze Abschiedsliedchen singen, alle mit *por peu* beginnend und mit *congie* schließend, die alle drei diesem französischen Text ein breites *Viderunt* vorausgehen lassen. Ebenfalls ein etwas frivoler Scherz; denn das vierstimmige Graduale *Viderunt*, das sie zu intonieren scheinen, wenn die Noten auch abweichen, um dann so ganz anders weltlich fortzufahren, war eine hochberühmte Komposition von Perotin, die in Florenz und Wolfenbüttel erhalten und neuerdings von Wooldridge gedruckt ist, der Anfang in Faksimile, das Ganze allerdings nur in seiner freien Übertragung (p. 222). Coussemaker hält diese Parodie, die in anderer Form auch in anderen Handschriften wiederkehrt und schon alt ist, mit Unrecht für Perotin's Werk selbst.

Von den übrigen ist wohl Nr. 48 das älteste Werk, dessen Quelle das erste St. Victor-Melisma ist, ein Stück im ersten Modus zu dem seltenen Tenor *Et vide et inclina aurem tuam* aus dem Gradual von Mariä Himmelfahrt, der in Montpellier irrig nur mit *Et videbit* bezeichnet ist. Die von St. Victor am Rande angedeutete dreistimmige Motette liegt in Wolfenbüttel vor; in Montpellier erscheint es eine Quint tiefer transponiert und mit einer vierten Stimme oben ausgestattet. Die französischen Texte, die alle mit *Diex* anfangen, alle gleich gebaut sind, gleich reimen, parallel gehen und stets auch mit dem Tenor zusammen pausieren, sind lauter Liebeslieder und von mäßigem Umfang. Interessante technische Beobachtungen, die sich an diese Motette anknüpfen lassen, unterdrücke ich hier.

Auch in älterer Form überliefert ist weiter Nr. 51, das dreistimmig in Wolfenbüttel, Roi und Noailles erhalten ist und möglicherweise noch eine weitere Geschichte hat, da ein Zitat Franco's, *Virgo viget melius* und Tenor *Flos*, den Noten nach mit dem Tenor und Motetus *L'autrier joer* hier übereinstimmt. Der Motetus schildert kurz eins der beliebten Liebeserlebnisse des Dichters auf einem Sommerspaziergang; ähnlichen Inhalt hat auch das Triplum; beider Zusammenklingen ist sehr reizvoll und von höchst kunstvollem Bau. Dazu kommt ein ganz regulär gebautes Liebeslied im Quadruplum, dessen regelmäßige Durchführung eine wenig schöne Umänderung des Schlusses in Montpellier verursacht, so daß als Ganzes die alte Fassung die gelungenere ist.

Vierstimmig bereits in Wolfenbüttel und Noailles ist Nr. 47, wohl die älteste erhaltene vierstimmige französische Motette überhaupt, die nicht aus Umarbeitung oder Erweiterung zwei- oder dreistimmiger Kompositionen

entstand, sondern originaliter vierstimmig ist. Alle drei Texte wenden sich an eine Schöne mit der Bitte um Erhörung, der Motetus in sehr gewählten Versen, das Triplum mit einer der in den Motetten besonders beliebten Rahmendichtungen, in der der Dichter sie im Mai auf dem Spaziergang trifft und sie anredet, das Quadruplum, das sich selbst als solches bezeichnet und den 1. Mai als Entstehungstag angibt, mit Ausmalung des Schmerzes, den die Nicht-Erhörung im Gefolge hätte. Alle drei stehen also innerlich in Beziehungen zueinander und sind musikalisch auf das feinsinnigste durchgeführt, der Motetus in ruhigem Rhythmus im zweiten Modus mit den hier üblichen kunstvollen melismatischen Auflösungen der longae, das Triplum in lebhafter Breves-Erzählung mit sehr beachtenswerter guter Melodiebildung, das Quadruplum bald der einen bald der anderen Stimme sich enger anschließend, prachtvoll das Ganze abrundend, das leider in Coussemaker's Übertragung besonders stark mißlungen ist. Es ist in der Tat erstaunlich, wie geistvoll und sicher gleich dies erste so konzipierte Werk seinen Weg geht, auch im einzelnen in den musikalischen Beziehungen der Stimmen zueinander höchst vollendet.

Aus einer dreistimmigen Komposition im Aristoteles-Kodex zur vierstimmigen erweitert ist Nr. 44, eine ausgedehnte Komposition über dem Tenor *Aptatur*. Der Motetus ist die Klage eines jungen Mädchens, das wider seinen Willen zur Nonne gemacht ist; das Triplum beginnt mit Frühlingsblumen und Lerchen und stimmt dann ein Liebeslied an, dessen wie Refrain zitierter Anfang auch musikalisch sehr gut herausgearbeitet ist; das Quadruplum fügt ein derberes Liebeslied zu, in dem das musikalisch auch reizvoll behandelte lateinische Zitat *Nostra sunt sollempnia* auffällt. Die ganze Komposition einschließlich des rhythmisch ungewöhnlich intrikat behandelten Tenors, verläuft im dritten Modus und seinen komplizierten Nebenformen, die, wie schon oben erwähnt, gerade diese Kompositionen im Aristoteles-Kodex, auch die späteren, die uns im VII. Faszikel begegnen werden, so lieben, die auch der Pseudo-Aristoteles-Traktat genauer beschreibt, die aber sonst nicht so vorkommen. Der im Grund daktylische Rhythmus, die Bildung möglichst vieler Reime, daher sehr zahlreicher kleiner Verse, da womöglich jede Gruppe von vier oder drei Noten wie musikalisch so auch textlich selbständig sein soll, und die verschiedenen häufigen Auflösungen der ersten longa geben dem Ganzen einen höchst lebhaften, aber unruhigen Charakter, bei dem sich in keiner der drei Stimmen, da alle drei im gleichen komplizierten Modus durcheinander klingen, die starke Eigenwirkung herausheben kann, die sonst so oft zutage tritt.

Die übrig bleibenden drei Motetten sind nur aus Montpellier bekannt. Zunächst Nr. 43, das über dem Tenor *Manere* im Motetus und Triplum

zwei ungewöhnlich regelmäßig gebaute Gesellschaftslieder hat, die die Freundschaft und die frohe Geselligkeit preisen, wie sie im VII. Faszikel uns später vielfach entgegentreten werden; der Motetus klingt direkt in den Ruf, Wein zu bringen, aus. Beide Stimmen gehen vielfach parallel, treffen sich auch oft im gleichen Reim, zum Beispiel am Anfang und am Schluß, und bilden ein anziehendes Ensemble, das durch ein Liebeslied im Quadruplum mehrfach gestört wird, da weder der Text noch die musikalische Behandlung des Quadruplums als gelungen zu bezeichnen sind.

Nr. 46 enthält über dem Tenor *Fiat* im Motetus die deutlich ausgesprochene Bitte des Liebenden und im Triplum die ebenso deutlich erfolgende Ablehnung; dazu scheint im Quadruplum, das sich selbst als solches bezeichnet, der Dichter mehr Wert auf die Liebe als auf die Musik zu legen, und die musikalische Behandlung ist auch in der Tat sehr ungleich. Übrigens ist auch hier die Übertragung Coussemaker's mehrfach mißlungen und bei dem ungewöhnlich schlechten Zustand des Faksimiles bei Coussemaker auch schwierig.

Konnte ich den eben besprochenen Werken keinen allzu hohen Rang in der Schätzung ihrer musikalischen Bedeutung zuweisen, so ist dem letzten noch übrigen, No. 50, wieder eine überaus reizvolle Idee zu grunde gelegt, wenn auch die Ausführung leider hier ebenfalls hinter der Intention zurückbleibt. *Trois serors sor rive mer chantent cler* beginnen 3 Stimmen im 2. Modus über einem unbezeichneten Tenor, der auffälligerweise dazu nicht streng modal gebildet ist, sondern die Perioden-Disposition der Oberstimmen mitmacht. Dann fährt jede über der jetzt streng modalen Tenorfortsetzung, *l'aisnee*, *la moiene*, *la jonete*, mit kurzem Lob ihres Geliebten fort, — es ist *Robin* bei der *moiene* und ein *brun ami* bei der *jonete brunete* — in ungewöhnlich schlechten Versen, denen vielfach sogar strengerer metrischer Bau und Reim fehlen, und besonders bei der *aisnee* ungeschickter musikalischer Behandlung. Übrigens liegt das ganze Stück sehr tief; die zwar als Quadruplum geschriebene, aber am tiefsten liegende Stimme der *aisnee* steigt bis zum *C* unter dem Liniensystem im Tenorschlüssel hinab. Und doch erscheint gerade diese Idee des Schwesternterzettes mit als die lebhafteste und anmutendste unter den verschiedenen Versuchen, einer 4stimmigen Motette auch die innere Berechtigung zur Vierstimmigkeit zu geben.

Damit haben wir den Kreis der von Coussemaker aus den ersten 6 Faszikeln gedruckten liturgischen Stücke und Motetten umschlossen; es bleibt nur noch ein Blick auf das dreistimmige Eröffnungsstück *Deus in adjutorium* übrig, No. 3, 3stimmig Note gegen Note, aber alle Stimmen durch melismatische Auflösungen der Modus- longa oder der die Kadenz vorbereitenden penultima gleichmäßig belebt, mit 4 Strophen nach derselben Komposition, ein kurzes Eröffnungsgebet, das musikalisch die Form

eines alten einfacheren Konduktus hat und mit einer gewissen Feierlichkeit das umfangreiche alte Korpus der Handschrift eröffnet. 3 Strophen des gleichen Textes, aber mit anderer Musik, stehen in gleicher Tendenz am Anfang des VIII. Faszikels.

Überblicken wir den Inhalt der ersten 6 Faszikel noch einmal, so sehen wir, daß ihnen allen gemeinsam ist, daß ein überaus großer, wenn nicht der größte Teil ihres Inhalts, der hier durchweg in vorgeschrittener Mensuralnotation erscheint, aus älterer Zeit, die noch ohne longa- und brevis-Unterscheidung schrieb, also aus der Vor-Theoretikerzeit stammt. Bei vielen begegneten uns die Werke genau so in älteren Handschriften, wie sie auch in Montpellier, wenn auch in spätere Notation umgeschrieben, vorliegen, die liturgischen Stücke des Faszikels I in Florenz und den beiden Wolfenbütteler Handschriften, die zwei- bis vierstimmigen französischen Motetten der Faszikel VI, V und II besonders in Wolfenbüttel, Roi und Noailles, wobei wir viele auf die drei- und zweistimmigen Melismen des Codex St. Victor zurückführen konnten. Bei anderen ist wiederum nur der zweistimmige Unterbau, Tenor und der lateinische Motetus, der alte, der besonders in Florenz, Wolfenbüttel und vielleicht auch Madrid überliefert ist, dabei seinerseits auf die Melismen in Florenz und den diesem Codex nahestehenden Handschriften zurückgeht und nun hier in Montpellier mit einem neuen Triplum mit eigenem Text versehen ist, lateinischem im IV., französischem im III. Faszikel. Wir übersehen jetzt die Anordnung, die der Sammler des Kodex Montpellier vornahm und die auch in den andern großen Sammelhandschriften, besonders im Kodex Florenz, eine völlig analoge ist: erst kommen die liturgischen Kompositionen, Faszikel I, dann die Motetten, Faszikel II bis VI, und zwar zuerst die vierstimmigen Faszikel II, dann die dreistimmigen Faszikel III bis V und zuletzt die zweistimmigen Faszikel VI, unter ihnen die dreistimmigen wieder nach der Zahl und dem Rang der Textsprachen geordnet, die zweisprachigen Faszikel III, die lateinischen Faszikel IV, die französischen Faszikel V, alle außer dem kurzen Einschub am Ende des III. Faszikels mit 2 verschiedenen Texten in den Oberstimmen.

Zeigt sich darin, daß die Sammlung von Faszikel I bis VI trotz der verschiedenen Alters-Epochen der verschiedenen Gattungen als etwas Einheitliches aufzufassen ist, so stimmt doch im Einzelnen die Notenschrift durchaus nicht in allen Faszikeln miteinander überein, und Koller hat scharfsinnig darzulegen versucht, welche Schlüsse sich für das Alter der einzelnen Faszikel ziehen lassen, wenn man die Notenschrift jedes einzelnen mit den Theoretiker-Lehren vergleicht. Er kam zu dem Resultat, daß Faszikel III, IV und VI die ältesten Teile sind, V und II in aristotelischer Notation stehen und I und VII meist frankonisch sind, aber in ältere Zeit hinaufreichen und nur später umgeschrieben sind. So

richtig im wesentlichen diese Beobachtungen in Koller's 4. Kapitel sind, so falsch sind leider die Schlüsse des 5. Kapitels, in dem Koller diese Ansicht über die Altersfolge auch bei Betrachtung des Inhalts der Kompositionen bestätigt findet. Vielmehr stellt sich in Wirklichkeit Faszikel I als der älteste dar, dann folgen, da die rein lateinischen Motetten mit nur einem Text oben fast gar nicht mehr vertreten sind, die französischen Motetten in VI, V und II, und zuletzt aus dem Beginn der Theoretiker-Epoche die lateinisch-lateinischen und lateinisch-französischen Motetten in IV und III. Und von ihnen haben nur III und IV ihre alte Original-Notation, in der sie entstanden, bewahrt; alle andern sind umgeschrieben. Die einfachen zweistimmigen Motetten in VI haben sich dabei nur möglichst wenig verändert, die stimmreicheren in II und V schon mehr und der dem Vortrag noch schwierigste Faszikel I am allermeisten, so daß dieser, wenigstens nach den Proben bei Coussemaker, direkt frankonisch geschrieben erscheint. Wie es so häufig bei musikalischen Handschriften ist, braucht diese Umschrift, die viel Vorkenntnisse erfordert, nicht erst vom Schreiber der Sammelhandschrift selbst herzurühren, sondern sie lag ihm in den einzelnen Heften, aus denen er seine große Sammlung zusammenstellte, vielfach bereits vor.

Nachdem einmal die Theoretiker angefangen hatten, sich mit der Notenschrift zu befassen, gab es kein Aufhören mehr; und wenn auch die Frage nach der Schreibung von longa und brevis in einfachen Noten bereits im Anfang und die Schreibung von longa, brevis und semibrevis in Ligaturen seit Franco von Köln endgültig erledigt war, so setzen sich die Streitigkeiten auf andern Gebieten der Notenschrift immer weiter fort, zunächst über die semibrevis und ihre bald nötig werdenden Unterteile, seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts dann auch über die verschiedene Schreibung von geradem und ungeradem Takt usf., und kommen erst im 15. Jahrhundert nach Einführung der weißen Notation vorläufig für eine gewisse Zeit zur Ruhe. Die Kompositionen des Aristoteles-Kodex und Kodex Montpellier sind die ersten bald immer häufiger werdenden Handschriften, die die ersten Phasen der Umschrift alter Kompositionen nach den Vorschriften neuerer Theoretiker überliefern. Glücklicherweise ist uns aber, wie wir sahen, ein so reiches altes Material erhalten geblieben, das uns so oft gestattet, zwischen dem Alter der Niederschrift und dem Alter der Entstehung sicher zu unterscheiden.

Es sei hier ein kurzes Wort über die 7 Kompositionen im Aristoteles-Kodex eingefügt, alle über lateinischem Tenor, drei dreistimmige französische Motetten, die in Montpellier in Faszikel V und II in drei- bezw. vierstimmiger Gestalt aufgenommen sind, und vier dreistimmige lateinische Motetten, von denen nur 2 im VII. Faszikel von Montpellier wiederkehren, dieselben beiden, die, wie ich an anderer Stelle ausführte,

noch zum Repertoire der Laudi-Sänger des 14. Jahrhunderts von Florenz gehörten[1]). Dem Stil nach unterscheiden sich die drei französischen, die beiden eben erwähnten lateinischen und die zwei von Montpellier nicht aufgenommenen lateinischen bedeutend. Die französischen sind oben charakterisiert, sie wirken stellenweis wie Studienbeispiele schwieriger Modus-Behandlung im 2. und 3. Modus mit den Nebenformen des letzteren. Die beiden in Montpellier nicht vorkommenden, eine Unschuldige-Kindlein- und eine Marien-Motette, haben wie die Motetten des IV. Faszikels in Montpellier über ruhigem Motetus, der bei der *In Bethleem*-Motette uralt ist, ein sehr bewegtes, aber liturgisch angemessenes Triplum, gehen aber im Einzelnen bereits weit über die Technik des Triplum's im IV. Faszikel von Montpellier hinaus, sowohl in der schon ganz spät anmutenden Marien-Motette, die den Tenor in Perioden von 7 longae baut und im Triplum die longa regelmäßig in vier oder fünf Teile, zwei oder drei semibreves und zwei breves, teilt, als auch in der zweifellos älteren *In Bethleem*-Motette, deren Neubearbeitung eine wenig schöne Umgestaltung der ganzen alten Motette (in Florenz, Wolfenbüttel und vielleicht Madrid erhalten; aus Florenz von Wooldridge Seite 360 gedruckt) mit sich brachte, die in den von Coussemaker aus Faszikel IV gedruckten Stücken kein Analogon findet.

Die beiden andern lateinischen Motetten leiten uns zum VII. Faszikel von Montpellier über, in dem ebenso wie im VIII. Faszikel eine ganz neue Kunst zu uns spricht. Jegliche Berührung mit den älteren Handschriften hört jetzt auf; die einzigen Ausnahmen bilden folgende Werke: drei Umarbeitungen von Stücken aus älteren Faszikeln von Montpellier selbst, eine zweistimmige Motette des VI. Faszikels, die schon in Wolfenbüttel steht, *Ne sais que je di*, und die im VII. Faszikel dreistimmig erscheint, eine schon erwähnte vierstimmige Motette des II. Faszikels, deren zweistimmige Urgestalt ebenfalls schon Wolfenbüttel überliefert und die dreistimmig den Schluß des VIII. Faszikels bildet, und eine dreistimmige Motette des VII. Faszikels, die Tenor und Motetus mit einer gleichen des V. Faszikels gemeinsam hat, aber hier ein anderes Triplum als 3. Stimme zufügt, weiter die lateinische *Laqueus*-Komposition gegen Ende des VII. Faszikels, die vielleicht auf das Werk Philipp de Greve's in der Handschrift Egerton zurückgeht, und eine dreistimmige französische Motette im VIII. Faszikel, deren Motetus *J'ai trouve qui m'amera* über dem Tenor *Fiat* einem St. Victor-Melisma entstammt, das in Noailles als zweistimmige Motette auftritt.

Aber sonst sind es fast lauter Unica, die uns hier gegenübertreten;

---

1) Auch in Besançon standen sie, ebenso wie viele andere Motetten des VII. Faszikels.

nur die Motetten von Adam de la Hale im VII. Faszikel überliefert auch die große Sammelhandschrift seiner gesamten Werke in Paris *La Vallière Nr. 25566*; von seinen in Montpellier nicht vertretenen mehrstimmigen Rondeaux finden sich einige auch in Handschriften-Fragmenten zu Cambrai wieder, zu denen wiederum aus Montpellier zwei andere Motetten des VII. Faszikels, Coussemaker Nr. 34 und 35, Beziehungen haben[1]). Von anderweitiger Überlieferung einstimmiger Melodien oder Refrains sehe ich dabei natürlich ab; sie fehlt gerade in dieser Periode nicht, aus der die schon erwähnte Zusammenstellung einer ganzen Motette (Nr. 28) aus Kompositionen, die vorher für einen andern Zusammenhang bestimmt gewesen waren, und eine andere Motette wie Nr. 36 stammt, deren ganzer französischer Tenor nur aus bekannten Refrains besteht. Schon Coussemaker hat auf eine Reihe von Melodien oder Melodieteilen aufmerksam gemacht, die in der einen der zwei mit Musik versehenen Handschriften des »Renart li nouvel« von Jacquemars Giélé übereinstimmend mit Montpellier vorkommen, und diese Zahl ließe sich aus andern Handschriften leicht vermehren.

Das Neue, das der VII. Faszikel nun zuerst in die Augen springen läßt, ist der Umstand, daß über ein Drittel der in ihm enthaltenen dreistimmigen französischen Motetten über einen französischen Tenor gebaut ist. Waren die Oberstimmen der alten französischen Motetten bereits gleich im Anfang dem liturgischen Rahmen, in dem die Motette entstanden war, entwachsen, da die französische Kunst die Motettenform bald nach deren Verbreitung neben dem geistlichen Gebrauch auch für ihre rein weltlichen Werke benutzte, so fällt jetzt auch der letzte Zusammenhang mit der liturgischen Musik fort. Auch der Tenor hört jetzt auf, dem liturgischen Gesang zu entstammen; die französischen Oberstimmen ziehen jetzt auch die Benutzung eines französischen Liedes als Tenor nach sich, freilich noch zögernd; die Anzahl der liturgischen Tenores bleibt immer noch recht erheblich, in den Motetten Adam de la Hale's z. B., die sicher der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören, ist kein einziger französischer Tenor benutzt; im VIII. Faszikel ist aber dieser Prozeß bereits so weit vorgeschritten, daß die französischen Motetten mit französischen Tenores den mit lateinischen an Zahl fast gleich sind.

Wichtiger noch als dies ist bei genauerem Zusehen dann der Umstand, daß jetzt auch die lateinischen Tenores vielfach andern Quellen entstammen als die alten lateinischen Tenores. Waren die letzteren ganz überwiegend, wie wir sahen, den Gradual-, Alleluia-, Responsorium- und Benedicamus-Melismen entnommen, so treten nun unter den lateinischen

1) Diese beiden und zwei Motetten von Hale standen auch in Besançon.

Tenores des VII. Faszikels neben den alten bereits auch ganz neue Gebilde entgegen, z. B. fünf Tenores, die *Kyrie*'s entstammen, ein *Ite missa est* und mehrere später zu besprechende, und im VIII. Faszikel setzt sich diese Bewegung durchaus fort; besonders vermehrt sich die Zahl der unbezeichnet gebliebenen oder bloß *Tenor* bezeichneten Tenores immer mehr, was in der älteren Zeit nur ganz ausnahmsweise einmal vorkam.

Woher diese letzterwähnten Tenores stammen, ist noch nicht bekannt: an sie schließt sich aber die Tenorentwicklung des 14. Jahrhunderts unmittelbar an, die den musikalisch-liturgischen Boden immer mehr verläßt, wenn sie auch die lateinische Bezeichnung der Tenores wieder regelmäßiger aufnimmt, als es hier im letzten Faszikel von Montpellier der Fall ist. Nur scheint diese Bezeichnung, die im 14. Jahrhundert immer eine auf den Inhalt der Oberstimmen bezügliche Pointe enthält, nicht immer ein ursprünglicher Text der Tenormelodie gewesen zu sein, sondern vielfach nur ein Begleitwort zu sein, das dieser Melodie als Tenor einer bestimmten Motette zuerteilt wird. So äußerlich ähnlich daher die lateinischen Motetten des 14. Jahrhunderts in dieser Beziehung den Motetten des Anfangs der Motettenkunst sehen, so innerlich verschieden sind diese Textbeziehungen. Im Anfang wurden einem originalen und bedeutungsvollen Tenormelisma den Sinn des Tenorworts frei tropisch ausführende Oberstimmen-Texte hinzugefügt; jetzt setzt man einem Tenor ohne selbstständige musikalische Bedeutung, der rein begleitet, ein Kennwort zu, das den Sinn der Oberstimmen wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt, oft ironischer Art, so daß nur rein äußerlich hier eine Übereinstimmung zwischen Oberstimmen- und Tenortext vorhanden ist, die in der großen mittleren Periode der Geschichte der Motette, besonders in den Faszikeln VI, V und II von Montpellier völlig fehlt.

In gewisser Beziehung kehrt so die Entwicklung mehr nach dem Ausgangspunkt zurück, indem die Zeit die Diskrepanz zwischen lateinisch-liturgischem Tenor und französischen Oberstimmen, an der mehrere Generationen keinen Anstoß genommen hatten, als störend empfindet und sie nun auf ihre Weise zu lösen sucht. Die Entwicklung der französischen Oberstimmen hatte dem Komponisten eine herrliche Entfaltung seiner Technik gebracht, die durch das zweckmäßige Fundament des alten Tenors wesentlich gefördert worden war. Jetzt war die Zeit allmählich reif genug geworden, den alten liturgischen Tenor entbehren zu können und an seine Stelle neue Gebilde zu setzen, die die weitere Entwicklung neuer Seiten der Oberstimmen begünstigten, und das waren zunächst die neuen lateinischen und die französischen Tenores.

Die 14 Stücke des VII. Faszikels bei Coussemaker, zu denen die drei französischen Motetten Hale's kommen, die Coussemaker aus der großen Hale-Handschrift in der Gesamtausgabe von Hale's Werken gedruckt hat,

gruppieren sich folgendermaßen: französische Motetten mit lateinischem Tenor sind alle Motetten von Hale, ferner Nr. 10 und 11, die als Werke des Petrus de Cruce durch Zitate gesichert sind, 34 und 35, die zu Cambrai Beziehungen haben, 16, die erste Motette in geradem Takt, 24 mit interessanten hoquetierenden Abschnitten und 28, die aus *Mout me fu* und *Robin m'aime* kombinierte Motette; französische Motetten mit französischem Tenor sind 39 und 40, zwei Gesellschaftslieder, 27, das ein Rondeau von Hale im Motetus benutzt, und 36, die Motette mit dem aus Refrains zusammengesetzten Tenor; dreistimmige lateinische Motetten sind schließlich 12 und 13, die beiden auch im Aristoteles-Kodex enthaltenen bereits erwähnten Motetten, und 25, das dem Ende dieses Faszikels entstammt und auch in der Handschrift jüngeren Datums ist, ein Vertreter einer neuer Gattung lateinischer Motetten, die auch zur Eintextigkeit der Oberstimmen wieder zurückkehrt.

Am bequemsten verbindet sich damit gleich auch die Übersicht über die sechs Stücke aus dem VIII. Faszikel, die sich alle in Bahnen, die schon im VII. Faszikel eingeschlagen sind, weiter bewegen, sowohl das ganz französische 19, die Motettenbearbeitung einer ursprünglich nicht für eine Motette komponierten Melodie, 38 und 41, dreistimmige Gesellschaftslieder, jenes mit französischem, dieses mit lateinischem Tenor, als auch die ganz lateinischen 21, 22 und 23, die wie 25 nur einen lateinischen Text in den Oberstimmen verarbeiten, freilich nicht Note gegen Note, wie die dreistimmige lateinische Motette des Anfangs der Motettenkunst, sondern jetzt den Text in beiden Stimmen alternieren lassend mit Hilfe von technischen Kunstgriffen, die, seit sie bekannt sind und Coussemaker sie für doppelten Kontrapunkt erklärte, die lebhafteste Aufmerksamkeit und wissenschaftliche Kontroversen erregten.

Über den sonstigen Inhalt des VII. und VIII. Faszikels ist zu erwähnen, daß beide fast ausschließlich aus dreistimmigen Motetten bestehen mit 2 Texten, einige Male nur einem lateinischen Text in den Oberstimmen, wobei aber die Sprachen lateinisch und französisch in der buntesten Mischung vorkommen, vorwiegend in den Zusammensetzungen, die auch in Coussemaker's Beispielen vertreten sind, zwei französische Texte über lateinischem und über französischem Tenor und zwei lateinische über lateinischem, daneben aber auch lateinischer Motetus und französisches Triplum über lateinischem und auch über französischem Tenor, und sogar auch französischer Motetus und lateinisches Triplum über beiden Arten von Tenores.

Wir beginnen mit den beiden Kompositionen, die den VII. Faszikel eröffnen, den Werken von Petrus de Cruce.

Nr. 10, *S'amours eust point* im Triplum und *Au renouveler* im Motetus über dem Tenor *Ecce* zeigt für den ersten Blick zum ersten Mal die

Verwendung von Semibreves in größerem Maßstabe. Über dem Tenor, der zweimal durchsingt, erst im 5., dann im 1. Modus, stimmen die Oberstimmen 2 Frühlingsliebeslieder an, der Motetus in einem altertümlich irregulärem Versbau, 16 Verse, die alle nur auf 2 Reime ausgehen, und in ganz streng innegehaltenem 1. Modus, der sich aber dadurch vom alten 1. Modus unterscheidet, daß er viel langsamer zu nehmen ist, sowohl weil sich, wie gleich zu besprechen, ein so überaus lebhaftes Triplum über ihm abspielt, als auch weil er selbst zahlreiche melismatische Auflösungen, besonders der breves in 2 und 3 semibreves, hat, die in diesem Umfang dem alten 1. Modus völlig fremd sind. Und während sich die alten Melodien gerade des 1. Modus durch besondere Sangbarkeit auszeichneten, überrascht uns hier eine überaus eckige Melodieführung voll der häßlichsten Sprünge. Bei dem langsamen Vortrag, den die Textfülle des Triplum für den so viel textärmeren Motetus mit sich bringt, kommt allerdings die Motetusmelodie nicht mehr so zur Geltung wie früher: das künstlerische Schwergewicht liegt jetzt im Triplum, auch der Motetus ist nur eine Art Begleitung geworden.

Und dieses Triplum erscheint in ganz neuer poetischer und musikalischer Gestalt. Pausen gliedern es in 14 Abschnitte, die alle am Schluß auf *ent* ausgehen, die im übrigen aber ganz frei und verschieden gebaut sind und musikalische Perioden von 3 bis 7 longae, ganz wechselnd, bilden. Viele bilden im Innern Verse, die reimen, die dann aber nicht mehr wie früher auch musikalisch entsprechend behandelt zu werden brauchen; viele andere lassen sich dagegen von rhythmischer Prosa garnicht unterscheiden. Und das Verhältnis des Metrums, wo eins vorhanden ist, zum musikalischen Rhythmus, das früher so fest geregelt war, daß man in den alten Motetten auch ohne Mensurschreibung aus dem Text und der einfachen Notenfolge den musikalischen Rhythmus sicher herstellen konnte, — ähnlich wie es z. B. auch bei den alten Griechen der Fall gewesen war und wie es in gesunder einfacher syllabischer Musik immer wieder mehr oder weniger durchdringen wird — dies alte feste Verhältnis des Textmetrums zum musikalischen Rhythmus ist absolut aufgelöst. Ob schnell oder langsam deklamiert wird, ob auf den Takt 2 oder 9 Textsilben kommen, hängt jetzt nicht mehr von inneren Strukturgründen ab, sondern wird vom Komponisten von Fall zu Fall entschieden, wobei zweifellos oft die größte Willkür herrscht. Es beginnt damit ein Zersetzungsprozeß zunächst der poetischen Form der Motette, der am Anfang des 14. Jahrhunderts bereits so weit vorgeschritten ist, daß es da den Motetten-Komponisten schon erlaubt ist, sowohl die poetische als auch die gewöhnliche Wortbetonung besonders im Motettentriplum völlig außer Acht zu lassen, eine höchst seltsam berührende Erscheinung, die in dieser Montpellier-Motette aber bereits ihren Anfang nimmt. Die Auf-

lösung der brevis in kleinere Teile, die hier, wie bemerkt, überhaupt zum erstenmal in größerem Umfang eintritt, begnügt sich schon hier nicht mit 2 und 3 semibreves, sondern geht gleich bis 4 und 5 semibreves weiter, was die Folge hat, daß die verschiedenen semibreves-Auflösungen der breves durch Punkte, die den Umfang der aufgelösten brevis abgrenzen, voneinander getrennt werden müssen; hier liegt der Keim einer Notations-Erscheinung, die im 14. Jahrhundert von hoher Bedeutung wird.

Ganz ähnlich ist die etwas kürzere Motette Nr. 11, die auch in der Handschrift unmittelbar folgt. Auch hier singt der Tenor *Annun* zweimal durch, erst im 5. Modus, dann in einer einfachen pausenlosen Longa-Kette, ohne daß, wie die ältere Motette das im ähnlichem Falle getan hätte, die 2. Durchführung auch in den Oberstimmen einen veränderten Charakter trüge. Auch hier geht der Motetus, der aus 11 wechselnd gebauten Versen besteht, die auf zwei Reime ausgehen, in langsamem 1. Modus seinen Gang, nur mehrfach von gedehnten Partien unterbrochen, die vielfach den Kadenzen dienen. Auch hier verläuft das Triplum in 13 sämtlich auf *on* reimenden Abschnitten von verschiedenem Bau und musikalischer Periodenausdehnung von 3 bis 6 longae. Die Benutzung kleinster Werte geht hier so weit, daß, wenigstens im Facsimile bei Coussemaker, einmal sogar 7 semibreves als Auflösung einer brevis vorkommen, eine Stelle, die zwar in Coussemaker's Übertragung geändert erscheint, ohne daß diese Emendation aber in anderer Hinsicht befriedigen könnte; übrigens sind auch die 7 semibreves nach der Regula VIII des Petrus de Cruce [1]) für dieses Triplum besonders verbürgt; auch 6 semibreves kommen einmal, 5 dagegen sehr häufig vor. Im Motetustext *Lonc tans me sui tenu de chanter* nimmt der Dichter nach längerem Schweigen das Dichten wieder auf, da neue Liebe ihn bewegt; der Triplumtext führt diesen Gedanken dann noch weiter aus. Beide Tenores kommen nur in diesen Motetten vor und sind mir liturgisch nicht nachweisbar, vielleicht gehören sie also schon zu der oben ausführlicher besprochenen Gattung der neuen lateinischen Tenores.

In der Handschrift folgt auf diese eine ähnliche dreistimmige Motette, die Coussemaker wegen ihrer Überlieferung in Cambrai ebenfalls abdruckt, No. 34. Der Tenor *Puerorum*, der wie die beiden erwähnten weder anderswo als Motettentenor noch liturgisch mir nachweisbar ist, singt in lauter gleichmäßigen longae zweimal einfach durch, so daß die Komposition aus zweimal 29 Takten besteht. Er ist ein neuer Schritt weiter auf der Bahn, die die Motetten-Entwicklung einschlug, den Tenor immer mehr von den alten Modusfesseln zu emanzipieren und damit auch die durchsichtige Gliederung der ganzen Komposition in kleinere Perioden

1) Coussemaker, *Script.* I, 389.

von z. B. 3 oder 4 Takten; ebenso auch den großzügigen $^6/_2$-Takt, der im Gefolge des 5. Modus im Tenor oder des 3. Modus in der ganzen Komposition aufzutreten pflegte, aufzugeben. Bevor sich, wie es im 14. Jahrhundert dann der Fall ist, neue Normen für die Periodenbildung des Tenor ausbilden, ohne die man in den Motetten auf die Dauer doch nicht auskam, die aber mit den alten Modusnormen wenig mehr zu tun haben, begegnen uns solche rhythmisch ganz indifferenten Tenorbildungen, wie die 2. Durchführung des Tenor *Annun* oder beide des Tenor *Puerorum*, hier mehrfach. Dieser rhythmische Mangel des Tenor wird aber durch einen um so straffer gebauten Motetus aufgewogen, der aus lauter Zehnsilbern im 1. Modus besteht, in regelmäßigen Perioden von 5 Takten verläuft, durch geschickte Einfügung eines *Diex* und den Abschluß mit einer Kurzzeile seine Ausdehnung den 58 Takten des Tenor anpaßt. Der Inhalt ist ein elegisches Liebeslied, das im Triplum ebenfalls ein noch weiter ausgeführtes Gegenstück findet. Während der einheitlichere Bau des Motetus vom Bau der beiden vorausgehenden Motetustexte abweicht, aber doch z. B. die Benutzung von nur 2 Reimen wieder sehr an sie erinnert, so ist der Bau des Triplum ganz analog, zwölf auf *ir* reimende Abschnitte, poetisch frei gebaut, musikalisch in Perioden von 4 bis 6 longae verlaufend. Entsprechend der einfacheren Anlage des Ganzen geht die Auflösung der brevis nicht über 3 semibreves hinaus.

Noch mehr in die Folgezeit deutet die Motette Nr. 16, die zwar einen alten liturgischen Tenor *Aptatur* zugrunde legt, aber alle Stimmen nach ganz neuen Anschauungen baut. Coussemaker glaubt allerdings, daß, da Anonymus 5 seiner *Histoire de l'harmonie* Seite 273 und Anonymus 2 der *Scriptores* I, 307 *En grant dolour* zitieren, dessen Text und erste Noten allerdings mit dem Motetus dieser Motette übereinstimmen, sie diesem älteren Theoretiker zuzuweisen wäre; doch kann davon keine Rede sein. Beide Melodien weichen auch bereits von der 5. beziehungsweise 6. Note völlig voneinander ab; der Motetus, der auch in einen reimlos angefügten bekannten Refrain ausgeht, benutzt als Anfang eben auch einen bekannten Liedbeginn, dessen erste Noten er auch musikalisch zitiert.

Der aus 24 Tönen bestehende, früher oft in so ebenmäßigem Gruppenbau behandelte Tenor singt dreimal durch, disponiert aber jede Durchführung in 6 Abschnitte von 4 breves, 3 Noten und eine Pause, und am Schluß einen von 7 breves, 6 Noten und eine Pause, so daß sich als Takt für die ganze Komposition $^4/_2$ Takt mit mehrfacher Unterbrechung durch einen $^7/_2$-Takt ergibt. Daß man nicht, wie Coussemaker, bei der Takteinteilung mit einer brevis als Takteinheit stehen bleiben darf, resultiert vor allem auch aus der näheren Betrachtung der Oberstimmen, auf die ich hier nicht eingehe. Die merkwürdigen irrationalen Taktperioden der Motetten des 14. Jahrhunderts fangen hier deutlich an.

Aus dem Gesagten ist nun leicht zu verstehen, daß über einem derartigen Tenor auch der Motetus keinen modalen Rhythmus mehr bilden kann. Während der Text äußerlich ziemlich regelmäßig gebaut sehr wohl mit dem alten Motettentextbau viele Ähnlichkeiten hat, ist er musikalisch völlig frei, nach Art der eben besprochenen Tripla behandelt, sich in breves und 2 semibreves mit 2 Textsilben oder vereinzelt 3 semibreves als melismatischer Auflösung der brevis bewegend; nur im Refrain haben in Coussemaker's Faksimile 3 semibreves als Auflösung einer brevis 3 Silben, doch lautet diese Stelle in der Übertragung wieder abweichend. Charakteristisch für diese neue Anschauung ist gleich der Anfang, bei dem die ersten 6 gleichgebauten und gleichreimenden Viersilber in fünfmal verschiedener rhythmischer Behandlung erscheinen.

Eine Steigerung der Lebhaftigkeit im Triplum über diese Motetusbehandlung hinaus ist nicht möglich; so verläuft das Triplum dem Motetus sehr ähnlich, sowohl im Versbau und dem Ausgang in einen Refrain, als in der musikalischen Behandlung. Und wie wir bei allen diesen neueren Motetten sahen, sind auch hier die Beziehungen des Inhalts beider Stimmen ganz eng: zwei Liebesklagen, die beide darin auslaufen, daß nur ein Mittel heilen kann.

Was diesem Werk aber unter allen von Coussemaker gedruckten eine ganz singuläre Bedeutung verschafft, ist der Umstand, daß es das einzige ist, dem als Takteinheit nicht mehr die longa perfecta oder mehrere derartige longae zugrunde liegen, sondern lediglich breves, die sich in Gruppen von vier oder sieben zusammenschließen. Damit ist die ausschließliche Herrschaft des ungeraden Takts, $^3/_2$, $^6/_2$ usw., gebrochen und neben dem ungeraden fängt der gerade Takt an eine Rolle zu spielen, eine Bewegung, die im 14. Jahrhundert zu einer völligen Umwälzung in der mehrstimmigen Kunst führt. In dieser Komposition treten nur erst Keime davon zu Tage: aber es ist doch auch sehr beachtenswert, wie häufig die breves sich in nur zwei semibreves auflösen, einmal im Motetus sieben breves hintereinander, eine Stelle, bei der es doch sehr schwer fällt zu glauben, es handle sich hier um siebenmalige Folge von semibrevis minor und der alterierten semibrevis maior. Der Gedanke, daß, wie im Tenor sich die gleichmäßigen breves folgen, so hier gleichmäßige semibreves erklingen, läßt sich doch nicht abweisen, so sehr die Theoretiker mit starrer Konsequenz die Dreiteiligkeit auch bis in die kleinste Notengattung hinab durchführen. Doch sei diese wichtige Frage, die zu weiterem Eingehen mehr Material auch des 13. Jahrhunderts verlangt, als bisher bekannt ist, hier nur so weit gestreift.

Wir setzen jetzt die oben begonnene Geschichte der neuen Triplabildung an zwei französischen Motetten über französischem Tenor fort, die die Pflege einer neuen sehr reizvollen Motettengattung uns zeigen,

Nr. 39 und 40, die in der Handschrift getrennt, aber innerlich sehr ähnlich sind. Nr. 39 ist das vierte Stück des Faszikels. Sein Triplum *Entre Copin et Bourgois* etc. schildert das lustige Treiben einer Musikergesellschaft in Paris, in der die *Bele Ysabelos*, deren Namenserwähnung gegen Ende mit pompöser Wichtigkeit durch einen feierlichen zweistimmigen Hoquetus musikalisch eingeleitet wird, eine große Rolle spielt. Textlich zerfällt es in neun auf *on* reimende freie Perioden, die eine musikalische Ausdehnung von 3 bis 6, beim Hoquetus 8 longae haben und melodisch sehr geschickt und flüssig, wenn auch einfach behandelt sind. *Bele Ysabelos*[1]) bildet auch das Kennwort des in der Form ganz singulären Tenors, der im ersten Modus in Abschnitten von sieben, acht, fünf und drei Takten verläuft in anscheinend freier Zusammensetzung aus zwei Melodiegliedern. Zwischen beiden singt der Motetus im neuen melismenreichen ersten Modus, aber sehr anmutiger Melodie ein Liebeslied.

Nr. 40, das in der Handschrift gegen Ende des Faszikels steht, schildert im Triplum *Entre Jehan et Philippet* ebenfalls eine Szene aus dem Musiker-Bohême-Leben, wie Estievenet den Narr so täuschend spielt, daß, wer ihn nicht kennt, ihn für einen echten halten muß; textlich sieben auf *ent* reimende freie Abschnitte, deren erster in drei zerlegt ist, so daß die vier Namen des Anfangs *Entre Jehan et Philippet* und *Bertaut et Estievenet* besonders herausgehoben sind. Darunter singt der Motetus im ersten Modus, den er nur an den Kadenzen mehrfach verläßt, ein Liebeslied, und das Ganze baut sich auf einem freien Tenor, *Chose Tassin* bezeichnet, auf, der rhythmisch sehr frei behandelt zweimal seine ganze Bildung aus vier, drei und neun Takten, die am Schluß eine Dehnung erfahren, wiederholt. Die Leichtigkeit und Eleganz in der Durchführung des Ganzen ist vielleicht nicht ganz so groß wie in Nr. 39, im übrigen ist aber auch dieses Stück gleich anziehend als musikalisch wohlgelungene Verkörperung einer heiteren Szene aus dem Leben, wie sie, allerdings in ungleich edlerer Form, in der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts in den *Cacce* wiederkehren.

Auch aus dem VIII. Faszikel druckt Coussemaker zwei solcher Gesellschaftsmotetten, Nr. 38 und 41; doch gehören sie textlich wie musikalisch bereits einer andern Epoche an und kommen daher erst später zur Besprechung. Dagegen leitet uns eine hierher gehörige Motette von Hale (*Entre Adam et Haniket*) zu einem kurzen Wort über Hale's Werke über.

Die musikalische Haupttätigkeit Adam's de la Hale, die zeitlich etwa

1) Andere ältere *Ysabelos*-Texte sind zum Beispiel die Motetten Noaille's f. 194, Montpellier, Faszikel V, f. 226 und die verlorene Komposition Besançons Nr. 30.

1260 bis 1285 anzusetzen ist[1]), liegt freilich auf dem Gebiet der einstimmigen Musik, wo einerseits seine Chansons und Jeux-Partis, andererseits die musikalischen Einschübe in seinen Dramen, besonders in dem weitbekannten *Gius de Robin et Marion*, Zeugnis seiner Bedeutung ablegen, denen gegenüber seine mehrstimmigen Werke, 16 Rondeaux und fünf Motetten, von denen drei, wie erwähnt, auch in Montpellier vorkommen, zurücktreten. Besonders die, wie man sieht, nicht sehr zahlreichen Motetten lassen viel zu wünschen übrig und zeigen, daß Hale in der Motettenkomposition zu keiner technischen Sicherheit durchgedrungen ist, daß es ihm an Stilgefühl für diese Kunstgattung offenbar mangelt.

Die kleine zweistimmige Motette, *J'ai ades d'amours chante*, über dem Tenor *Omnes*, ein anspruchsloses Werkchen, in dem sich die Melodie im ersten Modus, der Tenor nur in Maximae und Longae bewegt, steht ganz isoliert für diese Zeit da und ist sowohl musikalisch als besonders metrisch wenig befriedigend.

Dasselbe gilt von der kleinsten der dreistimmigen Motetten mit zwei leichten Liebesliedern, die inhaltlich, metrisch und musikalisch in engem Zusammenhang mit einander stehen, in den Oberstimmen: *J'os bien m'amie a parler* und *Je n'os a m'amie aler*, über einem in lauter einfachen Longae sich bewegenden Tenor *Saeculum*, wie solche Tenores oben bereits aus dieser Epoche besprochen sind. Auch hier ist im Gegensatz zum Tenor der Rhythmus der Oberstimmen, die rhythmisch ganz parallel gehen, bis auf die lang ausgesponnene und schlecht disponierte Schlußperiode, desto straffer, erster Modus, der nur in der Schlußperiode je einmal verlassen ist.

Ein anderer oft benutzter Tenor *Aptatur* im dritten Modus] bildet das Fundament der erwähnten Gesellschaftsmotette, deren Triplum *Entre Adam et Haniket, Hancart et Gautelot*, deren Motetus *Chief bien seantz* beginnt, die ebenso wie die beiden folgenden sowohl in La Vallière als in Montpellier erhalten ist. Es ist das gelungenste dieser Werke Hale's. Der Motetus bewegt sich, wie in alten Motetten des gleichen Modus, fast ganz regulär in der lebhaften Nebenform des dritten Modus, in lauter kurzen Zeilen, die alle gleich reimen und sich bald zu je zweien zu viertaktigen Perioden zusammenschließen, und schildert, fast unerschöpflich, die Reize der Dame, *tant d'enchant, que pris est Adans*, wie es am Schluß heißt. Das Triplum erinnert zuerst stark an den Anfang des oben zuletzt besprochenen Gesellschaftsliedes; wie dort hebt es die zwei Genossenpare durch Pausen heraus und scheint dann in auf *el* reimenden Abschnitten verlaufen zu wollen, die erzählen, wie sich die lockeren

---

1) Gröber, Grundriß II. 1, 960. Ausgabe seiner Werke von Coussemaker 1872.

Sänger amüsieren: die auch musikalisch überraschende Darstellung, wie Gautelot den Trunkenen spielt, läßt aber diese Periode mit einem neuen Reim schließen; und nun wird der Schluß analog dem Inhalt auch in der Form immer abwechslungsreicher, schließlich geht auch das Triplum in den Motetusreim aus, und der lebhafte hier sehr angemessene Modus bringt eine höchst anziehende musikalische Einkleidung dieser Szene mit sich.

Zeigten sich in den bisher besprochenen Motetten die neuen technischen Erwerbungen der Motettenkunst nur spärlich wirksam, so stehen die beiden folgenden ganz auf dem neuen Boden. Die erste ist ein ausgedehntes Werk über dem schon einmal von Hale benutzten kurzen Tenor *Omnes*, der in dreimal verschiedener Rhythmisierung im ersten Modus je viermal wiederholt ein harmonisch sehr eintöniges Fundament der beiden Liebeslieder *Diex coument porroie* und *De ma dame vient li gries maus* oder *li dous maus* bildet. Beide Oberstimmen entwickeln sich in größter Freiheit, um beide in Refrains zu enden, die beide nicht ungeschickt eingeführt das Ganze im ersten und sechsten Modus flüssig zum Abschluß bringen und die auffallenden Erscheinungen, die in dieser Motette sonst sehr zahlreich sind, vergessen lassen. Da sich aber kein fruchtbarer Keim in ihnen befindet und besonders eine Motetusbehandlung wie die des *Diex coument porroie* hier ganz isoliert dasteht, so übergehe ich weitere Einzelheiten.

Die letzte Motette führt uns wieder auf ebnere Bahn zurück. Der Motetus *A Dieu quemant amouretes* erzählt vom Fernsein des Dichters von seiner Heimat Arras; er beginnt und schließt mit den beiden Teilen eines Rondeau-Refrains von Hale, dessen Mittelstimmen-Melodie hier wörtlich aufgenommen ist; der Schluß *souspirant en terre estrange* erinnert uns, daß Hale auf fremder Erde auch einst sterben sollte, in Italien, wohin er im Gefolge Roberts II. von Artois 1283 gezogen war. Metrisch und musikalisch ist zwar auch diese Stimme ungewöhnlich frei behandelt, doch passen sich die einzelnen melodischen Phrasen im ersten und sechsten Modus dem Pathos und Schwung des Textes gut an. Das Triplum *Aucun se sont loe*, eine Klage über Liebesleiden, ist in dem eigentümlichen Triplumstil gehalten, der oben bei mehreren Werken des VII. Faszikels von Montpellier besprochen ist; es besteht aus zwölf gleichreimenden Abschnitten von drei bis fünf Takten Ausdehnung und lebhafter Ausgestaltung der einzelnen musikalischen Perioden, wobei die Auflösung des ersten Modus in zwei semibreves und zwei breves mit vier Textsilben die größte Rolle spielt. Der Tenor *Super te*, der regulär im ersten Modus verläuft im Wechsel von Perioden von zwei und vier Takten, das Ganze zweimal wiederholt, erweckt zwar den Anschein eines alten liturgischen Tenors, noch mehr in Montpellier, wo er auch die häufige Tenorbezeich-

nung *Et super* trägt. Die Melodie hat aber nichts mit dem liturgischen *Et super* aus dem Alleluia *Domine* zu tun, mit dem es Montpellier, wie es scheint, irrig verwechselt hat; ebensowenig ist es die Stelle *Super te* aus dem Epiphanias-Gradual *Omnes*; der Tenor ist vielmehr, wie die Tenores der Motetten von Petrus de Cruce, ein sonst nicht nachweisbares Gebilde, dem die Bezeichnung *Super te*, die sich auch leicht in Beziehung zum Inhalt beider Oberstimmen setzen läßt, äußere Ähnlichkeit mit den alten Tenores verleiht.

So hat fast jede Motette Hale's ihren besonderen Stil, einige sind im wesentlichen den alten nachgeahmt, eine andere übertrifft wieder umgekehrt in den Oberstimmen alle sonst bekannten an Freiheit und Willkür; am meisten nähert sich die letztbesprochene, Hale's persönlichste Motette, den besten Werken seiner Zeitgenossen, sowohl in der Wahl des Tenors als in der Bildung des metrisch freien Triplums.

Wir kehren nunmehr zu den andern Werken des VII. Faszikels zurück und kommen zum letzten Beispiel einer Komposition mit derartig frei gebautem Triplum, das außerhalb dieses Faszikels nirgends vorkommt, Nr. 36, der Motette über dem Refraintenor, der mit *Cis a cui je sui amie* beginnend, ganz mit Text versehen, sich aus einer Reihe von Refrains aus Liebesliedern zusammensetzt, unter ihnen z. B. *Vous le me defendes*, auf dessen Vorkommen im »Renart« schon Coussemaker aufmerksam machte. Die ersten sind sämtlich im ersten Modus, die letzten vier Zeilen sind im sechsten Modus und bilden zwei Paare, die vert- und clos-artig, melodisch gleich mit Schlußdifferenzierung gebaut sind und auch darin ihre Herkunft aus der einstimmigen Chansonmusik verraten, ebenso wie in dieser Weise auch der Anfang und in der Mitte das *Ele m'a navre* beginnende Zeilenpaar gebaut ist. So entsteht eine höchst umfangreiche Komposition, deren Triplum nicht weniger als neunzehn *er* reimende freie metrische Perioden hat, musikalisch von zwei bis fünf longae Ausdehnung, die Ratschläge für den Liebenden enthalten, und deren Motetus ebenfalls in ausgedehnter und lebhafter Weise im sechsten Modus das Preislied einer Dame, die um Erhörung angefleht wird, singt.

Damit verschwindet der freie Triplumbau nun aus der Geschichte der Motette. Was in diesen so gebauten Werken des VII. Faszikels für die mehrstimmige Kunst gewonnen war, die freie lebhafte Ausgestaltung einer textreichen Oberstimme, losgelöst von den alten Modusfesseln, mit reichlicher Verwendung der semibreves, musikalisch hier oft stark übertrieben und auch in dem undichterisch fessellosen textlichen Bau übertrieben, das hatte den Grund gelegt zu einer neuen Behandlung des Triplums, die uns im achten Faszikel und später im 14. Jahrhundert entgegentritt, die alle Freiheiten anzuwenden vermag, aber einen maßvolleren Gebrauch davon macht, insofern sie zu dichterisch strengerem Bau der Oberstimme

zurückkehrt, der sie, wie es z. B. schon in Nr. 16 der Fall war, in der freien musikalischen Ausgestaltung aber nicht mehr behindert und, wie die alte Moduslehre ihr Hauptaugenmerk auf das Verhältnis von Longa zu Brevis gerichtet hatte, jetzt die Rhythmik der semibrevis eingehender und strenger ausbildet. Nicht lange, so zeigen sich uns auf diesem Gebiet in den älteren italienischen Werken des 14. Jahrhunderts die köstlichsten Früchte.

Bestand der Tenor in Nr. 36 aus lauter bekannten Melodien französischer Lieder, so zeigt sich ihm der Tenor von Nr. 27 darin verwandt, daß er durch ein vollständiges französisches Rondeau gebildet wird, und der Motetus dieser Komposition, der wieder auch im »Renart« zitiert ist, darin, daß er ein Rondeau von Hale: *Fi mari* benutzt, das in dreistimmiger Komposition von Hale in La Vallière erhalten ist. Und zwar ist diese Melodie des Motetus hier auch die alte Mittelstimme des dreistimmigen Rondeaus, ebenso wie Triplum und Tenor mehrere Takte lang mit der Unter- und Oberstimme der dreistimmigen Rondeau-Komposition identisch sind, dann freilich ihre eigenen Wege gehen, die von dem Verlauf des originalen Rondeaus bald in allen drei Stimmen erheblich abweichen. Die Rondeauform ist hier im Tenor, dem Montpellier nur den Anfang *Nus n'iert ja jolis* beisetzt, während dieser Rondeau-Text ganz aber anderweitig vorkommt (Cod. Par. *franç. 12786*), streng bewahrt; ob die Übereinstimmung des Anfangs dieser Melodie mit dem der Unterstimme des Hale'schen Rondeaus Zufall ist oder das letztere diese angeregt hat, vermag ich nicht sicher zu sagen; wahrscheinlicher ist aber die zweite Möglichkeit, wie die melodische Beeinflussung des Triplum-Anfangs durch das Rondeau-Triplum wohl zweifellos ist. Der Anfang der Motette klingt also wie der Rondeau-Anfang, nur mit drei verschiedenen Texten in den drei Stimmen; bald zeigt sich aber auch in der Mittelstimme, daß aus dem Rondeau ein richtiger Motetus geworden ist, in dem zwar einmal der gleiche Vers mit gleichem Reim auch dieselbe Melodie hat, der aber im übrigen ganz neu gedichtet und durchkomponiert ist, wie es die Motetusform verlangt. Da der Text bei modaler Durchführung, in der er im ersten Modus beginnt, zu umfangreich für den in seiner Form festgelegten Tenor wäre, sind mehrere Verse einfach lebhafter behandelt, besonders schnell der vorletzte Takt, in dem statt zwei Silben, wie es der Modus verlangen würde, sechs Silben ausgesprochen werden müssen. Man sieht deutlich, daß das neue Gewand nicht paßt, wie es der Fall sein muß, wenn wie hier ein Werk, das der Motettengattung ursprünglich völlig fern steht, dazu benutzt ist, als Teil einer Motette zu dienen, worunter, da die neue Verwendung natürlich nicht ein glattes Aufgehen in der andern Form gestattet, dann beide, sowohl die Motette als die ursprüngliche Form, sei es nun Chanson oder wie hier Rondeau, leiden

müssen. Einfacher und besser ist das Triplum behandelt, das den ersten Modus nur einmal verläßt. Auch die textliche Diskrepanz beider Stimmen ist erheblich: der Motetus ist frivol, das Triplum *Dame bele et avenant* umgekehrt ein stimmungsvolles kleines Liebesgedicht.

Noch weiter geht die Hineinzwängung ursprünglich einander fremder Glieder in eine Motette in der schon mehrfach erwähnten Komposition Nr. 28, die das rondeauartige *Robin m'aime* Hale's zur Mittelstimme einer Motette macht, im Tenor die liturgische Melodie *Portare*, eigentlich *Sustinere*, anpaßt und für das Triplum einige passende Partien aus dem Abschiedslied im Triplum von Nr. 7 *Mout me fu gries*, im Original über dem Tenor *In seculum*, entnimmt und durch Hinzufügung größerer Zwischenpartien, die keine sehr geschickte Hand verraten, daraus eine Oberstimme zu dieser Komposition herstellt. Die Robin-Melodie erscheint gegenüber der Fassung, in der sie in Hale's »Robin et Marion« überliefert ist, nur unwesentlich verändert; der Bau, ein längerer Refrain, der den Anfang und den Schluß bildet, a b, und ein musikalisch a a b gebauter mittlerer Teil, ist genau übernommen. Nach ihm richtet sich der Tenor in seinem Bau, der ebenfalls also a b a a b a b disponiert ist, bei einem liturgischen Tenor eine ganz singuläre Erscheinung, die auch durch nichts zu rechtfertigen ist. Damit die eigentlich zu *Sustinere* im Alleluia *Dulce lignum* erklingende Melodie, die hier das Kennwort *Portare* trägt[1]), offenbar mit pointierter Nebenbedeutung, zu der Refrainmelodie paßt, ist sie rhythmisch in eine für derartige liturgische Melodien beispiellose Form gekleidet, ebenso wie der Motetus im zweiten Modus; und wie die Fortsetzung des Motetus dann immer Teile oder die ganze Refrainmelodie wiederholt, tut es dann auch der Tenor. Daß es überhaupt möglich war, die Melodie von »Robin« mit einem liturgischen Tenor wie dies *Portare* zu vereinigen, ist als ein witziger Einfall dieses Motettenkomponisten anzusehen, aber nicht als mehr. Etwas allgemeiner Wertvolles oder auch nur Brauchbares für die Entwicklung der Motette kann sich aus solchen Kapricen nicht ergeben, sie wollen nur als Erzeugnis froher Laune und spitzfindiger Geschicklichkeit betrachtet sein, die die Mittel heraustüftelt, das Disparateste harmonisch zu vereinigen. Überdies sieht man bei näherem Studium die Gebrechen solcher Werke, die darum nie als mustergültig erscheinen können, sehr wohl.

Die Spitzfindigkeit ist hier freilich auf die Spitze getrieben, denn dem Komponisten gelingt es, nicht bloß *Robin* und *Portare* miteinander zu vereinigen, sondern auch die Kosten des Triplums zum großen Teil aus fremdem Eigentum zu bestreiten. Freilich war bei ihm ein inneres Ver-

1) Wie auch sonst in verschiedenen Handschriften beide Bezeichnungen für den gleichen Tenor vorkommen.

ständnis jener alten Triplum-Melodie des III. Faszikels nicht mehr vorhanden, das zeigen die neuen Einschübe, die aus dem Ton der entlehnten Partien vollkommen herausfallen, mit voller Evidenz. Aus derartigen Zusammenflickungen von Werken so verschiedener Kunstepochen ist eben kein organisches Kunstwerk zu schaffen.

Daß die beiden letztbesprochenen Kompositionen, weil sie Hale'sche Werke benutzen, nun auch Adam de la Hale selbst angehören, ist keineswegs vorauszusetzen. Da sie in der Sammlung von Hale's Werken fehlen und im Stil auch Hale's Motetten vollkommen fern stehen, kann man wohl direkt annehmen, daß Hale nicht sein eigener Parodist gewesen ist, sondern diese Rolle von einem andern Komponisten gespielt wurde, dem, wie es nun einmal in der damaligen Zeit lag, die große technische Fertigkeit, die errungen war, so zu Kopf stieg, daß er sich an Aufgaben, wie die beiden eben besprochenen Motetten es waren, machte. Sie beweisen aber deutlich, wie weit Hale's Werke damals verbreitet waren.

In diesen Zusammenhang gehört weiterhin eine französische Motette über einem nur mit L bezeichneten Tenor, die Coussemaker als Beispiel eines Hoquetus druckt, Nr. 24. War uns eben als Tenor ein originales Rondeau und eine rondeauartig wiederholte, in modernem Rhythmus gebaute liturgische Melodie begegnet, so tritt als Tenor dieses Werks eine Tonfolge von acht Tönen auf, drei longae während, denen immer eine pausa longa folgt, in unermüdlicher Eintönigkeit nicht weniger als vierzehnmal wiederkehrend, nur in der hoquetierenden Mittelpartie von einer kürzeren sechsmal wiederkehrenden Bildung unterbrochen, die bloß aus den beiden Anfangsnoten dieses Tenors *a c* mit folgender pausa longa besteht und als Hoquetus die Pausen im Motetus beantwortet. Das ganze Stück dreht sich so immer nur um die beiden Konsonanzen abwechselnd zu *c* und *a* und in der Hoquetuspartie immer dreimal *c* und einmal *a*; um so überraschender ist dann der Schluß, da sich das letzte Mal der Tenor plötzlich bis nach *F* unten fortsetzt.

Der Motetus preist die Liebe und besingt die Eigenschaften, die der Liebende haben muß, ohne damit einen inneren Anlaß zum Hoquetus zu bieten, der plötzlich im mittleren Teil zwischen Motetus und Tenor streng durchgeführt erscheint. In engem Zusammenhang, aber viel geschickter als der Motetus, erhebt sich das Triplum oben. Es hat einen Reim mit dem Motetus gemeinsam und wiederholt auch zu ähnlichem Text mit diesem Reim die dazu gehörige Melodie des Motetus, was der sich stets gleichbleibende Tenor ja sehr leicht macht; es nimmt am Hoquetus dann in freierer Weise teil und rundet ihn, unterstützt durch seinen geschickten Versbau, der alle Verse während des Hoquetus auf *ai* reimen läßt, so gut als möglich ab. Freilich können auch dadurch die Schwächen des Motetus und die Eintönigkeit des Tenors nicht aufgehoben werden, und

so kann diese Komposition nicht als Muster eines Hoquetus gelten, von dem aus Montpellier Coussemaker selbst bessere Beispiele aus dem VIII. Faszikel druckt, ebenso wie sie im 14. Jahrhundert besonders in der Motette mehrfach entgegentreten, an Stellen angewandt, an denen dies Alternieren von zwei Stimmen auch innerlich berechtigt erscheint.

Als letztes von Coussemaker aus Montpellier gedrucktes französisches Werk des Faszikel VII bleibt jetzt Nr. 35, eine dreistimmige Motette, die zweistimmig auch in den Fragmenten von *Cambrai* erhalten ist, und wie mehrere der oben besprochenen Motetten von Hale, über einem zweimal in diesen benutzten modalen liturgischen Tenor gebaut, auch in den Oberstimmen in den Bahnen der alten Kunst sich bewegt, die im VII. Faszikel immer noch neben der neuen hergeht. Der kurze Tenor *Omnes* aus dem Weihnachtsgraduale *Viderunt*, erklingt hier zehnmal und beginnt noch ein elftes Mal, wie das in alten Motetten nicht selten ist. Er besteht immer aus einer Periode im zweiten und einer im fünften Modus und zieht auch für die beiden Oberstimmen, deren Texte auch Kodex *Vat. Reg. 1490* überliefert, den zweiten Modus ganz im alten Stil nach sich. Der Motetus *Che sont amouretes*, der die Qualen der Liebe und die Schönheit der Geliebten sehr lebendig schildert, ist von ungewöhnlich großem Stimmumfang *D* bis *g* und durch manche feine Züge ausgezeichnet, so die packende Deklamation des Schlußrefrains *an diex an*, *an diex an*, *haro qui m'en garira*. Das Triplum *Diex ou porrai je trouver* schließt sich mit ähnlichem Bau und ähnlichem Inhalt, aber ganz selbständiger Bildung der musikalischen Perioden, so daß beide Stimmen nur ein einziges Mal gleichzeitig pausieren, eng an den Motetus an, erinnert darin also durchaus an den Kompositionsstil des V. Faszikels.

Dasselbe tun weiter auch die zwei lateinischen Kompositionen, die der VII. Faszikel kurz vor der eben besprochenen Motette hat und die in einer etwas älteren ein wenig abweichenden Fassung im Pseudo-Aristoteles-Kodex vorliegen. Die erste, Nr. 12, ist eine Marienmotette über dem Tenor *Aptatur*, der dreimal ganz zugrunde liegt und ein viertes Mal beginnt, das Ganze im zweiten Modus. Der Motetus *Mariae praeconio devotio* ist von sehr regelmäßigem Bau; auf eine Anfangsperiode von drei Takten (als Takteinheit $^6/_2$ genommen) folgen lauter Glieder von zwei Takten, die zur Folge haben, daß alle Pausen auf die ungeraden Takte rücken, mithin alle Schlußtakte der acht Takte langen Tenordurchführungen vom Motetus überbrückt werden, so daß die ganze Komposition in stetigem Fluß bleibt, wobei der Effekt dadurch noch verstärkt wird, daß zu allen vorletzten Takten, wenigstens in der älteren Fassung, der Motetus seine Kadenz nicht mit einer Pause abschließt, sondern mit einer melismatischen Dehnung in die neue Verszeile übergeht. Reimlos schließt der Motetus mit dem prägnanten Wort *Amor*, das den Text des Triplums,

ein Gebet, ebenfalls zu Maria, eröffnet, *Amor vincens omnia.* Auch in diesem ist der Bau ein auffallend regelmäßiger; jeder Tenordurchführung entsprechen hier Periodenbildungen von drei, zwei und drei Takten, an denen musikalisch stets festgehalten ist, wenn auch der Text dazu bald kürzer bald länger ist, so daß mehrfach der sechste Modus anstatt des zweiten eintreten muß.

Sowohl diese völlig gleiche Periodenbildung in allen drei Tenordurchführungen im Motetus wie im Triplum als auch das Überbrücken der Pause zwischen Schluß und Anfang von zwei derselben erinnern stark an ein Stilprinzip, das in der Motette des 14. Jahrhunderts absolut herrscht, auch, wie wir sehen werden, im VIII. Faszikel einmal deutlich durchschimmert, bei diesem Werk aber besonders beachtenswert ist, da es hier fast ganz isoliert dasteht. Auch Nr. 5 *O natio nephandi* kann man kaum als Parallele heranziehen, wenn in den Oberstimmen auch ähnliche Vorgänge sich abspielen, vor allem wegen des ganz anders gebauten Tenors; und als Stilprinzip widerspricht es ja der alten Motette, in der gerade die Unabhängigkeit der Periodenbildung in den Oberstimmen gegenüber dem nach sehr festen Normen geregelten Tenor-Rhythmus ein Hauptcharakteristikum bildet, vollkommen.

Die andere in der Florentiner Laudi-Handschrift als *Cantus de nativitate Domini* bezeichnete Motette, Nr. 13, baut sich auf über einem dreimal sich wiederholenden Tenor im fünften Modus, den die ältere Handschrift *Veritatem* und Montpellier *Verbum* nennt, der aber nicht mit dem bekannten Tenor *Veritatem* identisch ist. Der Motetus ist der einfache liturgische Text *Verbum caro factum est*, der sehr geschickt in lauter Perioden von vier Takten zerlegt, im dritten Modus durchgeführt ist; seinem Schluß *plenum gratia et veritate*, an den vielleicht die erste Tenorbezeichnung erinnert, wie die zweite an seinen Anfang, fügt er einige kurze Reimzeilen hinzu: *ergo nostra concio supremo benedicat domino*, die in ein langes *domino*-Melisma ausgehen, in der Motettenkomposition eine große Seltenheit. (Der Text in Montpellier am Schluß ist anscheinend verderbt.) Das Triplum fügt eine wenig hervorragende Melodie ebenfalls im dritten Modus zu, deren Text im Stil der alten Motettentexte, speziell der des dritten Modus, aus einer Fülle meist sehr kurzer Zeilen besteht, unter ihnen einmal das Wort *Maria*, das allein zu einer musikalischen Periode von zwei Takten gedehnt ist. Betrachtet man den großen Umfang des Motetus (*D* bis *g*) und die Unsanglichkeit des Triplum, so erscheint es doppelt verwunderlich, daß gerade dies Werk in die Laudi-Handschrift Florenz II, I, 212, noch dazu in die Notation des 14. Jahrhunderts umgeschrieben, Aufnahme gefunden hat.

Zum Schluß bleibt aus dem VII. Faszikel Nr. 25, eine Marienmotette mit nur einem Text in beiden Oberstimmen über dem Tenor *Omnes*, das

drittletzte Stück des Faszikels, das auch in der Niederschrift des Kodex jüngeren Datums ist als fast alle der eben besprochenen, und als das erste Werk einer ganz neuen Gattung lateinischer Motetten erscheint, die eine Frucht der hochentwickelten Technik auf dem Gebiet der ernsten Kunst ist, wie die oben besprochenen parodistischen oder heiteren französischen Werke auf dem der leichteren Muse. Das Werk baut sich auf dem oben mehrfach vorgekommenen Tenor *Omnes* auf, der ganz langsam erklingend viermal durchgeführt wird, leider aber nicht als sehr geeignet bezeichnet werden kann, weil unter den zehn Noten, die ihn bilden, nicht weniger als sechsmal derselbe Ton *F* vorkommt. Die notwendige Folge ist eine große Beschränktheit in der Melodiebildung in den Oberstimmen, da die meisten Abschnitte mit *f* oder *c* anfangen. Daß sich dabei von selbst gewisse Ähnlichkeiten der Einsätze und gewisse Wiederholungen einzelner melodischer Partien an verschiedenen Stellen ergeben, ist nicht zu verwundern; doch finde ich im Gegensatz zu Koller keine einzige Stelle, an der eine künstlerische Absicht diesen kleinen Übereinstimmungen zugrunde liegt.

Die Grunddisposition ihres Baues entnimmt diese Motette nun augenscheinlich dem Stil der Conductus-Komposition. Ein ausgedehntes Anfangsmelisma auf der ersten Silbe beginnt, das sich über die ganze erste Durchführung des Tenors erstreckt; die musikalische Ausführung der sechs Textzeilen, bei der es auffällig ist, daß die Mittelstimme die erste ausläßt, nimmt die zweite und dritte und im Triplum auch den Anfang der vierten Tenorwiederholung in Anspruch; den Schluß bildet wieder ein längeres Melisma zum Textwort *Amen.* Völlig durchgeführt ist das Prinzip, daß außer dem ersten und vorletzten Takt, wo beide Oberstimmen gleichzeitig melismatisch singen, die Melodie zwischen beiden immer abwechselt, und daß, während die eine die Melodie hat, die andere nur die Taktanfänge mit einer longa begleitet und sonst pausiert. So entsteht eine durch das ganze Stück alternierende Melodie, wobei jede Stimme erst je zwei Takte hat, bis sich im Schlußmelisma eine wohl motivierte rhythmische Steigerung einstellt, in der sich die Stimmen Takt für Takt schlagfertig ablösen. Der Textteil ist im ersten Modus gehalten mit Dehnung der drei weiblichen Reime; der Text *Salve virgo virginum* erklingt immer erst in der Mittelstimme, dann im Triplum, und den begleitenden longae ist nach alter Conductus-Sitte die erste Verssilbe untergelegt, die aber bei der Deklamierung des ganzen Verses wiederholt wird.

Es ist so in den Oberstimmen ein ganz modernes Werk, das aber noch über einem regulär modal behandelten liturgischen Tenor aufgebaut erscheint. Daß die Stimmen nacheinander zum gleichen Text nicht auch die gleiche Melodie ertönen lassen können, liegt vor allem am Tenor, der

sich in seinen Wiederholungen nicht den Oberstimmen anpaßt, wie es im VII. Faszikel zum Beispiel schon der Tenor *Portare* getan hatte, sondern nach dem sich umgekehrt hier die Oberstimmen richten, so daß die Takte, in denen der gleiche Text erst in der Mittel-, dann in der Oberstimme erscheint, ganz verschiedene Töne im Tenor vorfinden. Der weitere Schritt, auch für lateinische geistliche Kompositionen den modalen Tenorbau aufzugeben, findet sich nun im VIII. Faszikel, zu dem wir jetzt übergehen, tatsächlich getan, zunächst in einem Alleluia, Nr. 21.

Der Text besteht aus drei sich immer steigernden Zeilen:

Alle psallite cum luya,
alle concrepando psallite cum luya,
alle corde voto deo toto psallite cum luya,

die die beiden Stimmen über einem *Alleluya* bezeichneten Tenor abwechselnd singen, und denen ein kurzes gemeinsames *Alleluya* folgt. Hand in Hand mit der Textdehnung, die zwischen das durch den Ruf *Psallite* gesprengte *Alle-luya* erst vier, dann acht, zuletzt zwölf Silben fügt, geht die Steigerung der Melodie im ersten Modus von vier zu fünf und sechs Takten und die Dehnung des Tenors, der seine einfache Melodie D F E D, wie sie zum Schluß-Alleluya erscheint, ebenfalls durch immer reichere Ausgestaltung erweitert und, um gleichlautend beiden Stimmen, die sich unmittelbar folgen, den Schluß der einen mit dem Anfang der anderen verknüpfend, als Fundament zu dienen, immer wiederholt, 2×3, 2×4, 2×5 Takte. Zur Melodie, wie die Oberstimme sie anstimmt, fügt die Mittelstimme eine schlichte textlose Begleitung, die von der Oberstimme übernommen wird, während die Mittelstimme die Melodie erklingen läßt; und so folgen sich alle drei Abschnitte in genauem Stimmtausch, bis das gemeinsame kurze *Alleluya* das Ganze abschließt. Und wie es mit dem *alle psallite cum luya* anfing, so geht es mit *psallite cum luya Alleluya* aus, mit der gleichen Melodie zum *psallite cum luya* am Anfang und Schluß, melodisch das Werk abrundend, wie die in allen drei Zeilen gleichbleibenden Kadenzen auch tonal eine starke Einheit schaffen. So mutet das Ganze gleichsam alttestamentarisch an, ein Psallieren und Alleluya-Singen im Wechselchor mit hinreißendem Crescendo bis zum Schluß.

Technisch ähnlich und ebenso interessant sind die beiden in der Handschrift folgenden Epiphanias-Kompositionen Nr. 22 und 23. Die erste hat zum Text die bekannte Prophezeiung des Bileam vom Stern, der aus Jakob aufgehen wird (4. Mos. 24, 17), über dem liturgischen Tenor *Balaam*, der uns auch in Montpellier schon früher begegnete, dessen originaler Bau *a a b* viermal wiederholt den Aufbau der Komposition mit Stimmtausch für die ersten beiden Perioden der vier Abschnitte

und gemeinsamen Abschluß in den dritten Perioden ohne weiteres gestattet. So beginnt das Ganze mit einem Anfangsmelisma zur ersten Tenordurchführung, wie erwähnt dreigeteilt, zwei Teile mit Stimmtausch und ein kürzerer musikalisch in beiden Stimmen neuer Abschluß. Es folgt zur zweiten Tenorwiederholung der Textteil, wobei die Oberstimme beginnt, von der Mittelstimme äußerst geschickt begleitet, dann die Mittelstimme den Text wiederholt, während die Oberstimme dieselbe Begleitung übernimmt, und beide Stimmen gemeinsam den Text abschließen. Das Schlußmelisma bildet dann hier ein ausgedehnter Hoquetus, der sich über zwei Tenordurchführungen spannt, beide musikalisch gleich, indem die Oberstimme der dritten die Mittelstimme der vierten und umgekehrt wird, außerdem aber der Bau der beiden ersten Perioden durch Stimmtausch zwischen beiden Oberstimmen auch gewahrt bleibt, so daß die Musik dieser Teile viermal und die des Schlußteils zweimal wiederkehrt, gewiß hier nach der Anschauung der Zeit sehr am Platz, da es sich um das musikalische Ausklingen dieser mystischen Prophezeiung von einem Stern handelt, dessen flimmernder Glanz die Magier an die Krippe von Bethlehem führen sollte.

Diese Verehrung der Magier besingt die folgende ebenso geistvolle Komposition Nr. 23, *Huic ut placuit tres magi*. Ein unbezeichneter Tenor erklingt ebenfalls viermal, jedesmal aus drei Abschnitten sich zusammensetzend, die hier aber eine durchlaufende Melodie bilden, so daß hier immer zu je zwei ganzen Tenorwiederholungen die Oberstimmen im Verhältnis des Stimmtauschs stehen. Und zwar beginnt das Werk gleich mit dem ganzen Text in der Oberstimme, wozu die Mittelstimme eine einfache, aber wiederum sehr geschickte Begleitung ausführt; zur zweiten Tenordurchführung wiederholt die Mittelstimme die Textmelodie, während die Oberstimme die alte Begleitung hat. Dann folgt ein großer Schlußhoquetus in sehr lebhafter Bewegung, der stellenweis direkt wie eine freie hoquetierende Bearbeitung der alten Melodien aussieht und ganz wie im vorigen Stück gebaut ist, auch darin mit jenem übereinstimmt, daß für die Kadenz der wörtliche Stimmtausch aufhört, vielmehr jede der beiden Stimmen beidemal in ihrer eigentlichen Tonlage kadenziert, die Oberstimme beidemal am höchsten, die Mittelstimme in der Mitte liegend, während sie sich sonst natürlich fortwährend kreuzen.

Das sind die Werke, in denen Coussemaker die Anwendung doppelten Kontrapunkts zu erkennen glaubte; doch ist davon offenbar bei diesem antiphonischen Stimmtausch keine Rede. Als Motetten nehmen sie eine singuläre Stellung ein; ihre Form ist nicht als eine allgemeiner gültige und verwendbare gewonnen, sondern aus ganz speziellen Anlässen entstanden, dort aus dem Alleluya-Psallieren, hier aus der Liturgie des Epiphaniasfestes; kein Wunder, wenn sie vereinzelt bleiben. Wie ein

Anklopfen einer neuen Form aber, das wollen wir nicht unterlassen zu bemerken, wirkt in ihnen das Ertönen einer Melodie in der Oberstimme zu zweistimmiger Begleitung in den Unterstimmen, nicht mehr nur einstimmiger Begleitung des Tenors. In allen drei Stücken erklingt die Melodie zuerst in der Oberstimme, während sich die Mittelstimme als Begleitung unterordnet; es ist nicht mehr das alte Stimmverhältnis von Motetus und Triplum, sondern das melodische Schwergewicht hat sich hier gleichmäßig auf beide oberen Stimmen verteilt; ja die oberste erscheint als die bevorzugte: in ihr erklingen alle Melodien zum ersten Male und ihren Charakter als oberste Stimme wahrt sie in den Kadenzen. Entsteht hier ein zweistimmiges Begleitungsfundament aus der Anlage des Ganzen, so tritt uns bald im 14. Jahrhundert, zunächst in der weltlichen französischen Kunst, eine ganze Kunstgattung entgegen, die den Text mit Melodie nur der obersten Stimme zuerteilt und diese mit der stattlichen Begleitung von zwei Unterstimmen versieht, eine Klangwirkung, die in den Textabschnitten der besprochenen drei Werke des VIII. Faszikels vorgebildet erscheint, während in allen melismatischen und Hoquetus-Stellen in ihnen die alte Art der Dreistimmigkeit, zwei Melodiestimmen über einer begleitenden Stimme, weiterlebt.

Ein geistreiches Unikum des VIII. Faszikels, in dem sich der Stimmtausch der Nachahmung sehr viel mehr nähert, ist das oft besprochene dreistimmige Nr. 19. Über dem Tenor *He mi enfant*, der aus zwei achttaktigen Abschnitten besteht, die leicht modifiziert ganz am Anfang und Schluß erklingen, während in der Mitte der erste, ebenfalls etwas modifiziert, zweimal wiederholt ist, klingt im Motetus eine Bearbeitung des Liebesliedes *Prennes i garde*, dessen Anfang im wesentlichen übereinstimmend auch im »Renart« zitiert ist, und darüber ein Triplum, das sich zum größten Teil aus Bestandteilen des Motetus zusammensetzt, sowohl textlich als melodisch. Am Anfang bilden sich beide Stimmen durch Stimmtausch, dem eine jeder Stimme eigentümliche Kadenz und im Motetus ein Einschub (*pour Dieu vous proi*) folgt, dessen Gegenstimme im Triplum (*bien l'aperchoi*) dem späteren Verlauf des Motetus entnommen ist. Dann folgt im Motetus eine Periode: *car tes m'esgarde* usw., die das Triplum sechs Takte später genau so bringt, weiter nach dem erwähnten *bien l'aperchoi* ein Abschnitt: *et tel chi voi* usw., den das Triplum nach acht Takten wiederholt, schließlich am Anfang der letzten Tenorwiederholung die Verse: *pour nient m'esgarde* usw., die das Triplum zehn Takte später ertönen läßt, wobei durchweg außerhalb dieser korrespondierenden Partien die Stimmen textlich und melodisch frei gebildet sind. Der dem Komponisten aufgelegte formale Zwang ist also sehr groß; unter den ganzen 48 Takten sind nur zwei, die in beiden Stimmen Tonfolgen haben, die nicht ein zweites Mal von der anderen

Stimme aufgenommen wiederkehren; im Triplum ist es der Einschub: *car par ma foi* am Beginn der letzten acht Takte. Und man muß sagen, daß trotz der wesentlich erhöhten Schwierigkeiten die Zusammenschmelzung gegebener und neu eingefügter Teile bedeutend besser gelungen ist, als etwa in *Mout me fu gries* in Nr. 28.

Daß das Triplum acht Takte nach dem Motetus dessen Melodie aufnehmen kann, ist, da dabei der Tenor der gleiche ist, nicht verwunderlich. Der Komponist sieht aber auch die Möglichkeit, eine über einer Partie des zweiten Tenorabschnittes einsetzende Melodie über den ganz abweichenden Tönen des wiederholten ersten Abschnittes wieder erklingen zu lassen, hier im Abstand von sechs Takten, und umgekehrt die über dem Anfang des ersten einsetzende über dem Schluß des zweiten in der andern Stimme zu wiederholen, so am Schluß im Abstand von zehn Takten. Und noch buntschillernder wird das ganze Bild dadurch, daß innerhalb der größeren Perioden eine Anzahl kleinerer Partikel zu Versen mit gleichem Reim hier und da verstreut durch die ganze Komposition wiederkehren, so namentlich der im »Renart« zitierte Anfang des Motetus, der in allen vier erwähnten beiden Stimmen gemeinsamen Abschnitten vorkommt, also im ganzen achtmal. Es ist also in der Tat ein kleines Kabinettstück, ebensowohl bezüglich technischer Finessen als wirksamer Vertonung der munteren immer wieder durchklingenden Warnung *Prennes i garde*.

Zum Schluß bleiben uns noch zwei Pariser Gesellschafts-Motetten, Nr. 38 und 41, die oben bei den auf den ersten Blick ähnlich ausschauenden Nr. 39 und 40 schon erwähnt, doch bei genauerem Zusehen zu den spätesten der von Coussemaker gedruckten Motetten gehören. Nr. 38 baut sich auf über einem Tenor, dessen ganze sich viermal wiederholende Tonfolge (acht Takte) syllabisch mit Text versehen ist: *Frese nouvele, muere France, muere muere France.* Der auch metrisch niedlich gebaute Motetus *A Paris soir et matin* schildert wieder das ausgelassene Pariser Leben, ebenso wie das metrisch freiere mit den Anfangsworten des Motetus *A Paris* schließende Triplum. Beide Stimmen haben sich vom alten Modus völlig gelöst, ebenso wie der Tenor; statt dessen führt der Motetus wenigstens für die fünf ersten Takte der Perioden trotz der ganz verschiedenen Metren, die in sie fallen, einen rhythmisch exakt gleichen (isorhythmischen) Bau durch, der, wie ich schon einmal andeutete, in den Motetten des 14. Jahrhunderts die Regel ist. Auch das Triplum beteiligt sich an der isorhythmischen Behandlung der einzelnen Perioden mit einigen beachtenswerten Ansätzen; eine konsequente Durchführung für die ganze Motette liegt aber auch im Motetus hier noch nicht vor.

Galt es bisher besonders für den Motetus immer noch als Regel, das

Versmetrum auch in der melodischen Deklamation zu bewahren und höchstens aus speziellen Gründen es an einzelnen Stellen aufzugeben, so hat in dieser Motette ein rein rhythmisches Prinzip über Versmetrum und Wortbetonung den Sieg davongetragen, und bald setzt es sich ebenso despotisch durch, wie am Anfang der Geschichte der Motette umgekehrt das Textmetrum den musikalischen Rhythmus völlig beherrschte. Ist das letztere Prinzip etwas innerlich durchaus Berechtigtes, wenn auch seine ausschließliche Durchführung zur Eintönigkeit führen kann und die Melodie auf Kosten des Rhythmus verkürzt, so führt das neue, die Durchführung der Isorhythmik auch in den Oberstimmen, nur weil der Tenor so 'baut und die Kompliziertheit des sich mehrere Male wiederholenden Tenorrhythmus bald die rhythmisch einheitliche Anordnung auch der Oberstimmen als Gegengewicht verlangt, notwendig zu Gewalttätigkeiten, die auch in dieser ersten Komposition leichteren Genres, die diesen Standpunkt aufzeigt, nicht fehlen.

Noch weit entfernt von diesem Stil, aber im Inhalt des Triplumtextes den Kompositionen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts sehr nahe stehend, ist Nr. 41. Über dem Tenor *Alleluya*, der in einfachen longae zweimal durchsingt, erklingt im Motetus ein besonders musikalisch nicht sonderlich hervorragendes Liebeslied *Pour la plus jolie*, meist im ersten Modus, das aber ganz ohne Beziehungen zum Triplumtext scheint, und im Triplum ein Gruß, den die *Justice* einer großen Anzahl in Paris vereinigter mit *non* und *seurnon* genannter Musiker und an *tous les autres compaignons bons*, die sie nicht aufzählt, sendet, *A maistre Jehan Lardier* beginnend. Ihre Namen sind sonst nicht bekannt, Copin kann sehr wohl mit Copin in Nr. 39 des VII. Faszikels identisch sein; jedenfalls sind es wohl meist Sänger, deren Ruhm auf diese Weise der Nachwelt erhalten geblieben ist. Ihr Beispiel fand im 14. Jahrhundert und weiter eifrige Nachahmung; die Motettenform war geduldig genug, diese allmählich endlos werdenden Namenreihen als Triplumtexte immer wieder aufzunehmen. Welch ein Gegensatz zur Anfangszeit der Motetten-Komposition, in der Komponist und Sänger so vollkommen in ihrem zuerst heiligem Dienst geweihten Werke aufgingen, daß keine Spur in ihm uns ihre Namen oder den Ort ihrer Tätigkeit andeutet und wir darüber völlig im Dunkeln tappen würden, wenn nicht wenigstens der eine englische Anonymus, der seiner Bewunderung für diese großartige Kunstpflege *in choro Beate Virginis Majoris ecclesiae Parisiis* und die hier tätigen Meister lebhaften Ausdruck gab, uns erhalten wäre. Von nun an fehlt auch in der mehrstimmigen Musik der Name des Meisters immer seltener.

Aus schlesischen Visitationsberichten

von

Hermann Müller.
(Paderborn.)

Der tatkräftige und umsichtige Breslauer Fürstbischof Sebastian von Rostock (1664—1671) ordnete eine Visitation der Kirchen seines Bistums an. Im Breslauer Archidiakonate nahm diese Visitation im Auftrage des Bischofs vor der Archidiakonus Weihbischof Neander; sie fand statt in den Jahren 1666 und 1667. Die Akten über diese Visitation liegen veröffentlicht vor bei Jungnitz, »Visitationsberichte der Diözese Breslau, Archidiakonat Breslau, erster Teil«,[1]) Seite 298—735. In diesen Berichten finden sich, wie A. Franz bereits in den »Historisch-politischen Blättern«[2]) hervorhob, einige Mitteilungen, die für die Geschichte der Kirchenmusik nicht uninteressant sind. Es sind das besonders die Protokolle über die am 12. November 1666 vorgenommene Visitation der Kirche zu Neustadt (Oberschlesien) und über die am 21. November 1666 vorgenommene Visitation der Kirche in der Bischofsstadt Grottkau.

Im **Neustadter** Visitationsbericht liest man unter anderem:[3])

»In choro habentur: organum et duo positiva antiqua, 4 fides discantistes, altistes, tenoristes et bassistes, ein Quart Posaun, ein paar Paucken Undt ein Fagot. In libris, qui ad ecclesiam spectant, hi numerantur: missale magnum Matthaei Ludecii, antiphonarium Romanum, psalterium Latinum pro matutino et vesperis, scriptum cantionale litaniarum aliarumque cantionum, enchiridion hymnorum etc., Gross Catholisch Gesangbuch, Orlandi Lassi opus 6 et plurium vocum, Abrahami Schadaei opus collectaneum cum basso generali, Melchioris Vulpii opus, item Abrahami Gimpetzhameri, Zangii opera et Hieronymi Pretorii tomus primus, opus Joannis Donfrid 2, 3, 4 vocum prout motetten, concertus, psalmi Jacobi Finetti cum basso continuo, corolla musica, missarum 37 pro vivis et defunctis, juncto mortuali testo cum basso ad organum applicato e diversis authoribus collecta studio Donfredi cum viridario musico Mariano, symphoniae sacrae diversorum authorum Caspari Hasleri, bey welchen florilegium selectissimarum cantionum, item introitus dominicorum dierum ac praecipuorum festorum Rogerii, Orlandi Lassi liber missarum, item liber missarum 5 et 6 vocum Lehneri, sacrae lectiones 9 ex propheta Job 4 vocum authore Orlando, ecclesiodiae 4, 5 et 6 vocum Thomae Walleseri, item erster theil Sontaglicher Evangelien Vom Advent biss auf Cantate 5 vocum Thomae

1) Breslau, Aderholz 1902. 2) Band 131, Heft 3, Seite 211.
3) Jungnitz, a. a. O., Seite 605 f.

Elsbethi, liber primus melodiarum biblicarum Pauli Schäfferi, item Melchioris Vulpii evangeliorum dominicalium pars prima, moduli symphoniaci in celebritatibus nativitatis domini et aliis Stadelmayeri, concentus ecclesiasticodomesticus Besleri, liber missarum, qui est tomus tertius operum musicorum Praetorii, item Magnificat super 8 tonos consuetos cum mottetis 8 et 12 vocum eiusdem authoris, Begräbnus cantiones Germanicae plurimum 4 vocum totaliter laceratae, Passionalbuch secundum Joannem, 6 virides partes scriptae, quinque rubrae partes impressae, 4 partes donatae aliae musicales, recessit[1]) 4 voc. et litan. Lauret. 5 voc. sacrum scriptum, cantiones sacrae 6 voc. authore Joanne Nycis Gerlicensi Lusatio ordinis Cisterciensis, tres autem desunt voces.«

Im **Grottkauer** Protokolle findet sich folgender Passus:[2])

»In choro ecclesiae vero sequentes [zu ergänzen ist aus dem Vorhergehenden: libri] servantur: antiphonaria Vratislaviensia duo, unum pro hyeme, alterum pro aestate, et graduale Vratislaviense, item antiphonarium Romanum et graduale simile, psalteria 4, duo in quarto et 2 parva, Germanicum psalterium, liber scriptus in quarto, in quo choraliter Kyrieeleison et Gloria habentur, thesaurus musicus Petri Joannelli 6 libri, tomus primus et secundus Jacobi Handeli 16 libri, cantiones Orlandi di Lass 4 libri, continuatio cantionum Friderici Lindneri 6 libri, missae sacrae Jacobi Regnardi 6 libri, motetae Aspilii Pagelli 3 libri, liber missarum tomus 3, modulationes Wert 6 libri, Nucii 6 libri, Leonardi Pamigeri 10 libri, Thomae Ludovici de Victoria 8 libri, promptuarium harmoniacum Gregorii Zuchinii 7 libri, Reineri 6 libri, Petri Bonsonii 8 libri, opus musicum Thomae Frit 8 libri, sacra scripta in alba compactura 6 libri, Introitus Blasii Amon 5 libri, Philippi de Monte 4 libri, p.[3]) Christiani Keifferer flosculus 4 libri, Scherzii 5 libri, harmoniae sacrae Staden 5 libri, Praetorii 7 libri, quercus Dodonaea Alchinger 4 libri, passiones Germanicae impressae chorales in folio, Latine scriptae etiam chorales cum lamentationibus in folio, missa scripta Stephani Felis 5 libri, missa alia scripta 6 vocum, missae scriptae variorum authorum in 6 libris, vesperae scriptae 5 vocum, motetae variae scriptae de adventu, nativitate, resurrectione, ascensione et ss. trinitate, concertus scripti de sanctis 4 libri, item de tempore adventus, nativitatis etc. 6 libri scripti, Magnificat omnium tonorum, sertulum musicale Valentini Dretzel 6 libri, iubilus Bethlehemiticus 5 vocum, Requiem 5 vocum, litaniae de B. V. et nomine Jesu etiam scriptae habentur, et haec de libris.«

Bei einer Anzahl der in diesen Verzeichnissen genannten Kompositionen und Sammelwerke — ganz abgesehen von den eigentlichen »Choralbüchern«, welche den gregorianischen Gesang für Messe und Offizium enthalten — ist leider der Name des Autors nicht angegeben und auch nicht mit einiger Wahrscheinlichkeit zu ermitteln. Für die meisten Bücher ist der Verfasser ausdrücklich genannt; bei einigen anderen Werken (siehe unten) läßt er sich mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf

1) Mit »*recessit*« ist wohl der Text »*Recessit pastor noster*« aus dem Offizium des Karsamstags (*Responsorium IV ad Matutinum*) gemeint.

2) Jungnitz, a. a. O., Seite 661. 3) = Patris.

Grund der sonstigen bibliographischen Hilfsmittel ausfindig machen. Es ist vielleicht nicht unnütz, ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Autoren beizufügen; das Neustädter Protokoll bezeichne ich mit N, das Grottkauer mit G.[1])

Aichinger (in G irrigerweise: Alchinger); quercus dodonaea, 4 libri.

Amon (= Ammon), Blasius (G.); introitus, 5 libri.

Gemeint sind wahrscheinlich die Introitus des Ammon im »Liber selectissimarum cantionum« (Wien, 1582), nicht die »Introitus dominicales« (Wien, 1601).

Besler (N); concentus ecclesiastico-domesticus. Es ist daher Samuel B. hier gemeint; vgl. über ihn Starke in den Monatsh. f. Musikg. Jg. 33, N. 9.

Bonhomius (= Bonomi), Petrus (anders weiß ich den in G verzeichneten Namen Petrus Bonsonius nicht zu identifizieren); 8 libri.

Es werden die »Melodiae sacrae« gemeint sein.

Corner; das in N. genannte »Gross catholisch Gesangbuch« ist offenbar das Corner'sche; vgl. dazu G. 1, 1189; Cäcilien-Kalender (von Haberl), Jahrgang 7, Seite 31 f. und Jahrgang 10, Seite 40; Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Band 1 (Freiburg i/B., 1886) Seite 86, n. 261 und besonders Seite 178 ff.

Donfredus (= Donfried), Joannes (N.)

Mit der Bezeichnung: »opus J. D. 2, 3, 4 vocum prout motetten, concertus (sic!)« ist das dreibändige »Promptuarium musicum« gemeint. Als vierter Teil des Donfrid'schen großen Sammelwerkes hat das, ebenfalls hier verzeichnete, »viridarium musico Marianum« zu gelten. Als fünfter Teil kommt das mit ausführlichem Titel hier genannte Werk »Corolla musica, missarum 37 . . .« in Betracht.[2])

Wenn dann in G. ein »jubilus Bethlehemiticus 5 vocum« genannt wird, und zwar als Druckwerk, so darf diese Notiz wohl als mehr oder weniger sichere Beglaubigung des in Meßkatalogen mit diesem Titel aufgeführten sechsten Teiles des Donfrid'schen Sammelwerkes gelten; vergleiche G. 2, 384; G. 5, Seite 331, n. 137.

Dretzel, Valentinus (G.); sertulum musicale, 6 libri. Valentin Dretzel und Diezel sind nach G. 5, 341 (gegen E) identisch; vergleiche auch G. 2, 360, 361.

Elsbeth, Thomas (N.); erster theil Sontaglicher Evangelien Vom Advent biss auf Cantate, 5 vocum.

Felis, Stephanus (G.); missa scripta, 5 libri.

Von Felis scheint nur eine 5st. Messe bekannt zu sein (»Paratum cor meum Deus« in Hieron. Praetorius, Lib. Missarum, 1616, No. 1; vergleiche E.); möglicherweise ist diese gemeint.

---

1) Ich bezeichne ferner mit E das Quellen-Lexikon Eitner's (bis jetzt liegen 8 Bände vor); mit G 1, 2 (nach dem Vorgange des Verfassers) die betreffenden Abschnitte von Göhler »Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien« (Leipzig, 1902) und mit G 5 die Dissertation desselben Verfassers »Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung« in den Sammelbänden der IMG. III, Seite 294 ff.

2) Das »lesso« bei Göhler 2, 383 ist wohl Druckfehler; unser Protokoll hat dafür das im lateinischen Titel ebenso auffällige italienische »testo«.

Die in G. folgende »missa alia scripta 6 vocum« dürfte nach dem Zusammenhange wohl auch zu Felis gehören.

Finettus (= Finetti), Jacobus (N.); psalmi cum basso continuo.

E. verzeichnet bei Finetti zu 1618 »Salmi a 3 voc. con il B. per l'org.«

Fritsch, Thomas (»Frit« in G.); opus musicum, 8 libri. Der Titel lautet nach E.: »Novum et insigne opus musicum«.

Gumpeltzhaimer, Adam, ist natürlich in N. zu lesen statt: Abraham Gimpetzhamer.

Handl, Jacobus (G.); tomus primus et secundus, 16 libri. Gehört zu Handl's »Musicum opus«.

Haßler, Casparus (N.), symphoniae sacrae diversorum authorum, »bey welchen florilegium selectissimarum cantionum«.

Joannellus (= Giovanelli), Petrus (G); thesaurus musicus, 6 libri; vergleiche außer E auch G. 1, 410; kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1894, Seite 64.

Keifferer, Christianus (G.); flosculus, 4 libri.

Damit ist das bis jetzt nur aus Meßkatalogen bekannte und bei G. 2, 774 notierte Werk »Parvulus flosculus« beglaubigt.

Lassus, Orlandus (N. und G.);

opus 6 et plurium vocum;
liber missarum;
sacrae lectiones 9 ex propheta Job 4 vocum;
cantiones, 4 libri.

Mit dem an erster Stelle genannten Werk sind vermutlich die »selectissimae cantiones« gemeint; die Titel der übrigen Werke sind aus der Lassus-Bibliographie hinlänglich bekannt.

Lechner (so ist in N. zu lesen statt Lehner), Leonhard; liber missarum 5 et 6 vocum.

Offenbar der Messenband von 1584.

Lindner, Fridericus (G.); continuatio cantionum, 6 libri. Das »canticum« im Titel dieses Werkes bei E. ist Druckfehler; vergleiche kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1896, S. 44, Nr. 32a. Handschriftliche Sammelwerke von Lindner siehe Sammelbände der IMG., Jahrgang 1, Seite 327ff.

Ludecus (nicht »Ludecius«, wie in N.), Matthaeus; missale magnum. Bekanntes Gesangbuch des Ludecus.

Michael, Rogierus (dieser ist in N. gemeint mit Rogerius, nicht Roger); introitus dominicorum dierum ac praecipuorum festorum.

Freilich ist es vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, daß Rogier Michael und Michel Roger doch ein und dieselbe Person sind; E. unterscheidet sie. Vergleiche auch G. 2, 946.

Monte, Philippus de (G.); 4 libri[1]).

Wahrscheinlich handelt es sich hier um die vierstimmigen »Sacrae cantiones« (Venedig, 1596).

Nucius, Joannes (N. und G.; am ersten Orte die volle Bezeichnung: Joannes Nycis Gerlicensis Lusatius, ordinis Cisterciensis);

1) Zum Streite über seinen Geburtsort vergleiche jetzt auch Lyon, *Le célèbre maître de chapelle Philippe de Monte était-il Malinois ou Montois, Flamand ou Wallon?* (Enghien, Spinet, 1900.)

cantiones sacrae, 6 vocum;
(modulationes?), 6 libri.

Pacelli, Asprilio (in G: Aspilius Pagellus);
motetae, 3 libri.

Paminger (in G: Pamiger), Leonardus; 10 libri.

Praetorius, Hieronymus (N. und G.).
tomus primus (der Gesamtausgabe);
liber missarum, qui est tomus tertius operum musicorum;
Magnificat super 8 tonos consuetos cum mottetis 8 et 12 vocum.

In G werden von ihm aufgeführt: 7 libri; der ebenda (zwischen Pacelli und Wert) ohne Namen notierte »liber missarum tomus 3« dürfte identisch sein mit dem oben an zweiter Stelle genannten Messenbande.

Regnardus (= Regnart), Jacobus (G.);
missae sacrae, 6 libri. Messenband von 1602.

Reiner (G.); sicherlich ist Jacob R. gemeint; von R. werden »6 libri« aufgeführt.

Schadaeus (= Schade), Abraham (N.);
opus collectaneum cum basso generali.

Es handelt sich offenbar um das wertvolle Sammelwerk »Promptuarium musicum«.

Schaeffer, Paul (N.);
liber primus melodiarum biblicarum.

Scherzius (G.); 5 libri.

Stade (= Staden), Joannes (G.);
harmoniae sacrae, 5 libri.

Stadelmayer (= Stadlmayer), Joannes (N.);
moduli symphoniaci in celebritatibus nativitatis domini et aliis. Der Titel ist gekürzt; siehe G. 2, 1493.

Victoria (= Vittoria), Thomas Ludovicus de (G.);
8 libri.

Vulpius, Melchior (N.);
opus (welches?);
evangeliorum dominicalium pars prima (die evangelischen Sprüche; G. 2, 1625).

Walliser (in N: Walleser), Thomas;
ecclesiodiae 4, 5 et 6 vocum.

Wert, Jacobus de (N.);
modulationes, 6 libri. Wahrscheinlich die »modulationes sacrae« bei Göhler 1, 1006.

Zangius (= Zange), Nicolaus (N.);
opus (oder opera?). Wahrscheinlich die »cantiones sacrae«.

Zuchinus (in G.: Zuchinius), Gregorius;
promptuarium harmoniacum, 7 libri.

Johann Adolph Hasse.

Eine biographische Skizze

von

Carl Mennicke.
(Leipzig.)

›*Il Sassone*‹ starb zu Venedig im Jahre 1783. Ein warmer Verehrer seiner Kunst, Franz Kandler, fand nach vielen Mühen in der Kirche zu San Marcuola in Venedig Hasse's Grabstätte. Aus eigenen Mitteln errichtete er 1820 dem großen Meister ein Grabdenkmal aus Marmor, mit der Inschrift

Joanni Adulfo Hasse
Praeclarae harmoniae magistro
nato 1699
defuncto 1783
Nomine gratae posteritatis
DDD
Franciscus Sal. Kandler
1820.

Die dankbare Nachwelt, das heißt die Akademie von Bologna, machte Kandler zu ihrem Mitgliede. Kandler tat noch ein übriges, indem er 1820 eine kurze Biographie Hasse's schrieb [1]). Dieses Schriftchen ist bis heute die einzige selbständige biographische Arbeit über Hasse geblieben, über einen Meister, der vier bis fünf Dezennien hindurch als Opernkomponist dominierte. Gluck und das Wiener Dreigestirn haben auch ihn vergessen lassen.

Johann Adolph [2]) Hasse wurde 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren. Das Kirchenbuch bezeichnet den 25. März als den Tag der Taufe [3]). Gerber (Neues Lexikon) nennt die Paten. Der Vater war Organist und Lehrer.

Die Jugendjahre verlebte Hasse in Hamburg. Johann Ulrich König, der nachmalige Hofpoet des Kurfürsten von Sachsen, empfahl Hasse als

1) *Cenni storico-critici intorno alla vita et alle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse*, Venezia 1820. 8. und Neapel 1821. 12.

2) Fétis bringt einen dritten Vornamen Peter, welcher jedoch im Kirchenbuche fehlt.

3) Riemann, Lexikon.

Tenoristen an die Hamburger Oper. Über Hasse's Tätigkeit an diesem Institute sind wir nicht unterrichtet[1]. Rob. Eitner weist in der Allgemeinen Deutschen Biographie darauf hin, daß Keiser, das Haupt der Hamburger Oper, von 1718—21 größtenteils in Kopenhagen lebte, und daß keine seiner Opern während dieser Zeit in Hamburg aufgeführt wurde. Daß Hasse trotzdem Kenntnis von Keiser's Kunst und somit Anregung zu eigenem Schaffen erhielt, beweist uns Burney[2]), dem gegenüber sich Hasse sehr löblich über Keiser aussprach.

Was die Jahre 1721—24 in Hasse's Leben betrifft, so enthalten die Mehrzahl der biographischen Notizen in Lexicis und Zeitungen Irrtümer. Chrysander schuf zuerst Klarheit[3]). Hasse wurde durch seinen Protektor König 1721 dem Herzog von Braunschweig als Hof- und Theatersänger empfohlen. Unter den Sängern der Schürmann'schen Oper »Heinrich der Vogler« (II. Teil), in der Wintermesse 1721[4]), wird »*Mons. Hasse*« genannt. Er befand sich also schon 1721 im Anfang des Jahres in Braunschweig[5]). Gerber (Altes Lexikon I, 591) und seine Nachfolger setzen Hasse's erstes Auftreten in Braunschweig ins Jahr 1722. Irrtümer haften auch an den Notizen über Hasse's erste Oper. Gerber nennt sie »Antigonus« und setzt sie 1723 an. Außerdem behauptet er fälschlich, Hasse habe dieses Werk in seinem 18. Jahre geschrieben[6]). Das Textbuch sagt uns dagegen (Chrysander): »*Antioco. Drama per musica*« — Antiochus, in einer Opera vorgestellt auf dem großen Braunschweigigen Theatro in der Sommermesse anno 1721 (Wolfenbüttel, Bartsch)«; 3 Akte; italienisch nebst Übersetzung. Über den Komponisten heißt es in dem italienisch-deutschen Textbuche:

»La Musica è fatta dal. Sign. A. F. (sic!) Hasse, Virtuoso di S. A. S. il Duca regnante di Braunswiga-Luneburgo. Die Music dieser Opera ist componieret von A. F. Hassen, Cammer-Musico bei des reg. Herrn Herzogs zu Braunschweig-Wolfenbüttel Durchl.«

Zu Gerber's falscher Benennung »Antigonus« sei noch hinzugefügt,

1) Die Allgemeine musikalische Zeitung (VI, 495) erwähnt eine Hamburger Opernaufführung, in welcher Hasse als Chinese auftrat.

2) Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg 1772.

3) Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper. Jahrbücher I, Seite 271. 1863.

4) Die Wintermesse begann zu Mariä Lichtmeß (2. Februar).

5) Hasse singt auch in der Laurentii-Messe 1721 in der Oper »Don Quichotte in dem Mohren-Gebirge«. (Laurentiustag, der 10. August.)

6) Burney (a. a. O., Seite 256) berichtet über seinen Besuch bei Hasse in Wien: »Er sagte mir, seine erste Oper sei Antigonus gewesen, die er komponiert, als er 18 Jahr alt und noch nicht in Italien gewesen.« Somit wäre Hasse's Werk schon 1719 entstanden, eine Annahme, die sich anderwärts nicht bestätigen läßt.

daß eine Oper dieses Namens in Braunschweig nie zur Aufführung gelangte. Hasse's *Antigono* ging 1743 in Dresden erstmalig über die Bretter.

Hasse's *Antiochus* ist die einzige Oper auf deutschen Text[1]. In dem Personen-Verzeichnis findet man:

Seleucus, König von Syrien: der Capellmeister Schürmann.
Antiochus, sein Sohn, verliebt in Stratonica: Monsieur Hasse.

Das Werk wurde mit großem Erfolge aufgeführt; von der Musik ist nichts erhalten.

Fälschliche Angaben finden sich gleicherweise über den Zeitpunkt der Abreise Hasse's nach Italien. Gerber gibt 1724 an. Das ist zweifellos falsch. Chrysander (a. a. O.) nimmt an, daß Hasse bereits 1722 nach Italien gegangen ist, da sein Name im Personen-Verzeichnis des Pasticcio *Orlando furioso*, das 1722 in der Wintermesse aufgeführt wurde, fehlt und auch in denjenigen später aufgeführter Werke nicht anzutreffen ist. Chrysander's Annahme ist richtig. Florimo[2] zitiert für den 4. November 1723 eine Oper von Hasse *Il Tigrane*, aufgeführt auf dem R. Teatro S. Bartolomeo in Neapel. Er bemerkt dazu:

»*In quest' opera vi sono gl' intermezzi* »*La Serva sceltra ovvero La Moglie e forza*, *musicati del medesimo Hasse* . . .«.

Immerhin ist dies mit Vorsicht aufzunehmen, da Florimo an anderer Stelle die Oper *Tigrane* ins Jahr 1729 setzt. Als bessere Beweise für das Jahr 1722 als Datum der Abreise Hasse's nach Italien sei noch zitiert:

Dall' Olio, *La Musica Poemetto*, Modena 1794, Seite 71:

»*Giov. Adolfo Hasse detto il Sassone per molti anni e stato al servizio della corte di Sassonia. E debitore all' Italia del suo merito, poichè si transferi da giovinetto in Napoli nel 1722* . . .«

Giamb. Mancini, *Riflessione pratiche sul canto figurato*, Milano 1775:

»*Giovanni Hasse, si trasferi in Napoli nel 1722.*«

Hiller, »Lebensbeschreibungen« 1784, unter Graun, C. H.:

»Hasse, welcher ohngefähr zwey Jahr als Tenorist am Braunschweigigen Hofe in Dienst gestanden . . .«

Hasse ging somit 1722 nach Italien. In Neapel, dem damaligen italienischen Musikzentrum, wurde er Schüler von Niccolà Porpora, welcher ihm später in Dresden manchen Kummer bereiten sollte. Hasse konnte sich nicht mit ihm befreunden und ging daher in die Lehre

1) Selbst durchaus deutsche Stoffe erhielten italienischen Text. So zitiert Hasche (Diplomatische Geschichte Dresdens, Dresden 1819, 4. Teil) ein Fastnachtsstück vom Jahre 1748, »Der Dresdner Schlendrian«. Der Text stammte von Metastasio, die Musik von Hasse. Das Werk ist verloren gegangen.

2) *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii* 1880—1884, IV, Seite 20.

Alessandro Scarlatti's über, des idealen Repräsentanten der neapolitanischen Schule. Porpora hat diesen Schritt Hasse nie verzeihen können[1]).

Die oben erwähnte Oper *Il Tigrane*, aufgeführt am 4. November 1723, wird nur von Florimo zitiert. Alle sonstigen biographischen Darstellungen nennen als erste Oper in Italien *Sesostrate*, aufgeführt am 26. August 1726 in Neapel. Quanz traf Hasse 1725 in Neapel. Er erzählt darüber in seiner Autobiographie Folgendes[2]):

»Herr Hasse nötigte mich, bey ihm zu wohnen. Wir wurden gute Freunde. Er hatte bis dahin noch keine öffentliche Musik in Wälschland aufgeführt. Ein vornehmer italienischer Bankier aber ließ von ihm eine Serenate für zwo Personen in Musik bringen, welches er nach Zeit meiner Anwesenheit bewerkstelligte. Farinelli und die Tesi sungen darin. Durch diese Serenata erwarb sich Herr Hasse so vielen Beyfall, daß ihm gleich darauf die Musik, der im May dieses Jahres, auf dem Königl. Theater vorzustellenden Oper, zu verfertigen anvertrauet wurde. Und diese Oper hat ihm den Weg zu seinem künftigen Glück gebahnt. Ich ersuchte den Herrn Hasse, mich mit seinem Meister, dem alten Scarlatti bekannt zu machen, wozu er auch gleich bereit war. Allein er bekam zur Antwort: »Mein Sohn (so pflegete ihn Scarlatti zu nennen) ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch.«

Nach Quanz' Darstellung wäre somit die Oper *Sesostrate* vom Jahre 1726 das erste Opernwerk Hasse's in Italien gewesen. Von der von Florimo zitierten Oper *Il Tigrane* sind weder Textbuch noch Musik erhalten.

Die Oper *Sesostrate*, unter Scarlatti's Auspizien aufgeführt, brachte dem 27jährigen Maestro große Ehren. Er genoß nicht nur Anerkennung als Komponist, sondern entzückte auch alle Hörer durch Gesang und Klavierspiel. Das Glück war ihm besonders günstig; er siedelte 1727 nach Venedig über und wurde daselbst Kapellmeister am Conservatorio degli' Incurabili. Doch auch in Deutschland hätte er Karriere machen können. Der Hof in Braunschweig wollte Konrad Friedr. Hurlebusch 1725 in Dienste nehmen; die Verhandlungen zerschlugen sich aber, weil zu einem anderen Grunde noch der hinzukam, »daß eine sichere große Dame bey Hofe den berühmten Hasse als Vicecapellmeister wieder ins Land ziehen wollte«[3]).

In Venedig als Kapellmeister komponierte Hasse 1728 *»per le donzelle degl' Incurabili«*[4]) ein *Miserere*, *»a quattro voci: due soprani e due contra-*

1) Burney (a. a. O.) berichtet, Hasse habe geleugnet, daß ihn Porpora bei Scarlatti eingeführt habe. »Er sagte, Scarlatti habe, als er ihn das erstemal gesehen, glücklicherweise eine solche Gewogenheit zu ihm gefaßt, daß er ihn nachher beständig als ein zärtlicher Vater begegnet habe.«

2) Marpurg, Beiträge I, 3. Stück, Seite 227.

3) Mattheson, Ehrenpforte, Seite 122.

4) Fransc. Caffi, *Storia della musica sacra*, Venezia 1854.

alti — istrumenti ad arco ed organo« [1]). Hasse wurde bald eine populäre Persönlichkeit. Überall sprach man mit Begeisterung von dem »*Sassone*«. Die Bezeichnung »*il caro Sassone*« bezeichnet Kretzschmar[2]) treffend als eine »obligate Anekdote«. Diese Redewendung war nie im Umlauf; sie stand höchstens in Briefen. Leider hat sich diese fälschliche Benennung — zuweilen gar »*il divino, caro Sassone*« — bis in die neueste Zeit fortgeerbt[3]) und nicht nur in Schriften vom Geiste Heribert Rau's[4]).

Für Neapel schrieb Hasse die *Drammi con intermezzi: Gerone, tiranno di Siracusa*, 19. November 1727; im Frühjahr 1728 *Attalo, Re di Bitinia* mit dem Intermezzo *La Finta tedesca* und für den Karneval 1729 *Ulderica* mit dem Intermezzo *La Fantesca*. Auf dem Textbuche zu *Attalo* findet sich:

»*La musica è del Signor Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone maestro di Capella di S. A. S. il duca di Brunswick*[5]).«

Hasse's Bekanntschaft mit Faustina Bordoni scheint bereits 1727 erfolgt zu sein. Faustina's Lehrer Michelangelo Gasparini und ihr Freund Benedetto Marcello scheinen Hasse die Erlangung des Kapellmeisterpostens erleichtert zu haben[6]). Die Ehe mit dieser außerordentlichen Sängerin wurde 1730 in Venedig geschlossen. Hasse komponierte 1730 für Venedig Metastasio's *Artaserse* und Nicc. Minato's *Dalisa*[7]). In beiden Opern sang Faustina als Hasse's Gattin mit größtem Erfolg. Auf dem Textbuche der neuen Oper *Ezio*, die gleichfalls 1730 mit dem Intermezzo *Il Tutore e la Pupilla* in Neapel in Szene ging (Florimo), lesen wir:

»*Musica del signor Giovanne (sic) Hasse, detto il Sassone, primo maestro di capella di S. M. il re di Polonia.*«

Dieser etwas voreilig hinzugefügte Titel führt uns zu der bedeutsamsten Epoche im Wirken dieses Künstlerpaares, zu seiner Tätigkeit an der Dresdner Oper.

Der Kronprinz von Sachsen, der nachmalige Friedrich August III., bemühte sich, im Verein mit seiner berühmten Gemahlin Maria Antonia, der Dresdner Oper wieder neues Leben zu geben. Diese letztere hatte

---

1) Das Original dieses Miserere liegt in der »Capella Marciana« in Venedig, wie mir freundlichst mitgeteilt wurde.

2) Vierteljahrsschrift I, Seite 231.

3) Vergleiche Niggli, Faustina Bordoni-Hasse, Leipzig 1880; auch Brockhaus' Lexikon.

4) Sowinski, Alb., *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes* ... (1857) bringt die Bezeichnung *il gran Sassone*.

5) Burney, *A general history of music*, vol. IV, Seite 549.

6) Vergleiche auch Gerber, Neues Lexikon II, 516.

7) Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani*, Venezia 1897.

schwere Verluste erlitten. Am 16. Juli 1729 war der verdienstvolle Kapellmeister Johann David Heinichen gestorben, der auch nur für kurze Zeit die Dresdner Oper leiten durfte, um fortan nur der Kirchenmusik vorzustehen. Ihm folgte im Tode am 7. Oktober der Konzertmeister Jean Baptiste Volumnier, der nach Quanz'[1]) Urteil das königliche Hoforchester Disziplin in der Technik des Vortrags gelehrt hatte. An seine Stelle trat 1728 Johann Georg Pisendel. Der Posten des Kapellmeisters war noch frei — da gedachte man Hasse's und lud ihn mit seiner Gemahlin 1731 nach Dresden ein. Aus Briefen vom 1. und 8. Juni, die zwischen dem sächsischen Gesandten Graf Villio in Venedig und dem Kabinetsminister Marquis de Fleury gewechselt wurden, ersieht man, daß Hasse krankheitshalber nicht sogleich abkommen konnte[2]). Er war schon damals »*mal de sa goutte*«.

Über Hasse's Wirksamkeit in Dresden unterrichtet uns Moritz Fürstenau ziemlich zuverlässig[3]).

Das Ehepaar traf am 7. Juli 1731 in Dresden ein; schon am folgenden Tage debutierte Faustina privatim vor dem König. Am 13. September wurde die Oper *Cleofide* (= *Alessandro nelle Indie*) mit ganz außerordentlichem Erfolge aufgeführt. Die »Curiosa Saxonica« bringen ein begeistertes Referat. Einem Schreiben des Kabinetsministers vom 15. September können wir entnehmen, daß Hasse, wie seine Gemahlin, alle Erwartungen des Hofes überboten hatte. Joh. Seb. Bach wohnte der Aufführung mit seinem Sohne Friedemann bei; als er am nächsten Tage durch sein Orgelspiel in der Sophienkirche Hasse begeistert hatte, begannen zwischen diesen beiden Antipoden dauerhafte Beziehungen, die auf gegenseitiger Anerkennung beruhten (Spitta). Hasse's *Cleofide* wurde noch einige Male aufgeführt. Nach Fürstenau sollen die letzten Aufführungen dieses Werkes im Karneval 1732 stattgefunden haben. Wenn dies den Tatsachen entspricht, so leitete Hasse diese Aufführungen nicht; denn wir finden ihn schon im gleichen Jahr 1731 in Rom, zur ersten Aufführung seiner Oper *Cajo Fabricio* (mit dem Intermezzo *La Contadina*), in der Felice Salimbeni zum ersten Male sang[4]); auch fand schon 1731 die Erstaufführung seiner Oper *Arminio* in Mailand statt. Daß Faustina am 7. Oktober 1731 Dresden schon wieder verließ, geht aus einem weiteren Schreiben des Marquis von Fleury hervor[5]). Faustina erhielt vom König

1) Marpurg, Beiträge I, 3. Stück, Seite 206.

2) Königliches Geheimes Staatsarchiv Dresden.

3) Beiträge zur Geschichte der Königlich sächsischen musikalischen Kapelle, 1849. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1861—1862. Sachsengrün, Kulturgeschichtliche Zeitschrift, Dresden 1861, I, 115.

4) Hiller, Wöchentliche Nachrichten, 1766, 27. Stück.

5) Königliches Geheimes Staatsarchiv Dresden.

6000 Taler »*pour la dédommager de ce que luy a couté la visite qu'elle lui a faite et dont tout le monde a profité*«. Auf das vielumstrittene Liebesverhältnis Faustina's zu Friedrich August II. einzugehen, ist für die Musikwissenschaft wertlos.

Hasse verließ Dresden 1731 mit dem Titel eines »Königl. polnischen und Kurfürstl. sächs. Kapellmeisters«. Für Venedig komponierte er 1732 Metastasio's *Il Demetrio* und Lalli's *Euristeo*. *Il Demetrio*, identisch mit *Cleonice*, wurde auch 1733 in Wien aufgeführt[1]), wo auch im gleichen Jahr *Siroe*, *Re di Persia* in Szene ging, das kurze Zeit vorher auf dem Theater Malvezzi in Bologna die Erstaufführung erlebte[2]). In Bologna wurde *Siroe* 26mal aufgeführt. Hasse erhielt für die Partitur und seine Mitwirkung an 19 Aufführungen 1260 Lire. Reisende Opern-Gesellschaften nahmen Hasse'sche Werke in ihr Repertoir auf. In Brüssel wurde 1730 von der italienischen Truppe »Peruzzi e Brillandi« Hasse's *Attalo* aufgeführt[3]). Pietro Mingotti begann im Herbst 1736 in Graz sein wanderndes Theater aufzuschlagen[4]). Er führte daselbst, wie auch später in Lübeck[5]), neben Galuppi und Giacomelli auch Hasse auf[6]). Hasse's Ansehen in der musikalischen Welt war bereits so gewachsen, daß die unter dem Protektorate des Prinzen von Wales stehende neue Londoner Opern-Gesellschaft es riskierte, Hasse einzuladen, um dem anderen »*Sassone*«, Händel, einen Rivalen gegenüber zu stellen (Chrysander, Händel, II). Hasse scheint mit Widerstreben nach London gegangen zu sein; er schrieb für London eine Umarbeitung seines *Artaserse* von 1730. Die Aufführung fand 1733 statt; er beteiligte sich noch an einigen Pasticci, verließ dann aber bald England, um dem weit überlegenen Händel aus dem Wege zu gehen, und kehrte nach Italien zurück.

Die definitive Anstellung in Dresden erfolgte 1734. Wie ein vom 10. Juni 1734 datiertes Aktenstück besagt, bezog Hasse mit seiner Gemahlin ein Gehalt von 6000 Talern nebst 1500 (?) Talern Reisegeld. Am Karfreitag 1734 wurde Hasse's Oratorium *Il cantico di tre Fanciulli*, am 8. Juli die Oper *Cajo Fabricio* aufgeführt[7]). Der sächsische Hof reiste am 3. November nach Warschau ab, und somit fand Hasse wiederum Gelegenheit, nach Italien zu gehen. In Venedig führte er 1735 wiederum

1) Alex. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte, Wien 1901.

2) Corrado Ricci, *I Teatri di Bologna*, Bologna 1888.

3) Alf. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles*, 1898, vol. I.

4) Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, 83. Lieferung.

5) C. Stiehl, Geschichte des Theaters in Lübeck, Lübeck 1902.

6) Nicolo Peretti begann in Lübeck am 8. Juli 1755 mit seinem Kapellmeister Antonio Duni unter anderm die Aufführung von Werken Hasse's.

7) Vergleiche den Bericht in den »Curiosa Saxonica« vom »Julius 1734«.

Cajo Fabricio auf und auch die neue Oper *Alessandro nelle Indie*[1]). Im Januar 1737 kehrte das Ehepaar nach Dresden zurück. Schon am 8. Februar, nach den »Curiosa Saxonica«, zum Geburtstag der Kaiserin Anna von Russland, erlebte Pallavicini's *Senocrita* mit Hasse's Musik die Uraufführung. Faustina war die Heldin des Tages.

Wir unterlassen es im Folgenden, alle Werke aufzuführen, die Hasse für irgendwelche Hoffestlichkeiten komponierte[2]). Wir erwähnen jetzt nur noch einzelne hervorstechende Punkte in dem bewegten Leben dieses denkwürdigen Künstlerpaares.

Im September 1738 reiste das Ehepaar wieder nach Italien. Zum Karneval 1739 wurde in Venedig die neue Oper *Viriate* aufgeführt, welche dem Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen gewidmet war; dieser Fürst scheint 1763 diese Dedikation vergessen zu haben. In einem Schreiben vom 4. Mai 1739 bat die Königin von Spanien ihren königlichen »Vetter« in Dresden um die Erlaubnis, das Ehepaar Hasse nach ihrer Residenz einladen zu dürfen. Das Gesuch wurde abschlägig beschieden:

»Hasse souvent incommodé par la goutte et la Faustine commençant à baisser beaucoup aussi en forces, de sorte qu'elle étoit fort rarement en état ou d'humeur de chanter et que par les mêmes raisons ils quitteroient dans peu Venise dans le dessein, de finir tranquillement leurs jours en Saxe sans plus faire des excursions au déhors.«

Am 8. Februar 1740 wurde in Dresden zum erstenmale Hasse's *Il Demetrio*, eine neue Fassung, mit Pergolese's *La serva Padrona* als Intermezzo aufgeführt. Zum erstenmale dirigierte Hasse ein Werk, das er nicht komponiert hatte. Die Jahre 1740—1743 verbrachte Hasse in Dresden; 1744 finden wir ihn in Venedig. In einem Briefe vom 25. September bittet er um Zusendung des Textbuches der neuen Oper zum nächsten Carneval. (Das Original des Briefes im Sächsischen Staatsarchiv Dresden.) Das Jahr 1742 bringt Hasse die wertvolle Bekanntschaft Friedrichs des Großen.

Am 19. Januar zog Friedrich II. in Dresden ein. Zur Feier des Tages wurde *Arminio* erstmalig aufgeführt. Friedrich II. war entzückt, wie aus dem Briefwechsel mit dem Grafen Algarotti hervorgeht. Er ließ sich Arien aus dieser Oper nach seinem Hauptquartier kommen[3]).

1) Das Textbuch zu *Cleofide*, Dresden 1731, wurde von einem Chevalier Boccardi nach Metastasio's *Alessandro nelle Indie* bearbeitet. Da Hasse ein und dasselbe Libretto gern mehrmals komponierte und weil die Partituren, um Vergleiche anzustellen, schwer zu beschaffen sind, läßt es sich nicht entscheiden, ob die Oper *Alessandro*, Venedig 1735, mit der *Cleofide* von 1731 identisch ist.

2) Der Verfasser dieser Zeilen bereitet einen bibliographisch-thematischen Katalog aller Opern vor.

3) Georg Thouret, Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker, Leipzig 1898.

Am 11. Januar 1743 ließ er in Berlin Hasse's *Clemenza di Tito* aufführen; sein Kapellmeister, Karl Heinrich Graun, saß am Flügel und bewies, »daß er nicht nur in seine eigene Arbeit verliebt war«[1]). Sein Interesse für Hasse blieb wach: durch den Comte von Bessenvoïe ließ er sich am 5. Mai 1744 aus Dresden die Partitur von Hasse's *Antigono* schicken[2]). Als Friedrich II. im Dezember 1745 nach der Schlacht von Kesselsdorf in Dresden einzog, befahl er für den 19. Dezember eine Wiederholung von *Arminio*. Aus Potsdam schreibt Friedrich II. unter dem 18. Juli 1746 an seine Schwester Wilhelmine: »*Je n'ai point entendu chanter Hasse, mais je connais son gout qui est admirable*«[3]). Am 13. Januar 1747 ließ er in Berlin Hasse's *Arminio* aufführen. In einem von C. F. Christian Fasch geschriebenen Verzeichnis aller 92 Opern, die unter Friedrich dem Großen zur Aufführung gelangten, findet sich ein einziges Mal bei der Oper *Arminio* von Hasse der Zusatz, daß diese eine vortreffliche Oper sei[4]). Als Hasse mit dem Sänger Monticelli einer Einladung Friedrich's 1753 gefolgt war und sich in einem Kammerkonzert hatte hören lassen, erhielt er (wie sein Reisegenosse) die übliche Tabatière und einen Brillantring[5]). Hasse hatte bei dieser Gelegenheit Friedrich's Cembalisten, Phil. Emmanuel Bach, wie auch Fasch sehr gelobt. Friedrich II. fürchtete deshalb, Hasse wolle beide Künstler nach Dresden ziehen, da er glaubte, sein vorzüglicher Sänger Salimbeni sei auch nur auf Hasse's Zutun an die Dresdner Oper übergegangen[6]). Hasse's Beziehungen zu Friedrich II. scheinen aber durch solche Zwischenfälle nicht getrübt worden zu sein, denn Friedrich schreibt noch am 5. Januar 1777 an die Kurfürstin Anna Amalie sehr liebevoll über Hasse's Oper *Cleofide*, welche um diese Zeit in Berlin aufgeführt wurde[7]).

Friedrich II. schätzte seinen Kapellmeister Karl Heinrich Graun sehr, aber seine Vorliebe für Hasse ist unverkennbar. Das Exemplar des

1) Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters in Berlin, Berlin 1877. Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten, 1778.

2) Königliches Geheimes Staatsarchiv Berlin. Am 18. Februar 1744 war *Antigono* zum 14. Male aufgeführt worden (Sächsischer Hof- und Staatskalender auf 1745).

3) Ebenda.

4) C. F. Zelter, Carl Fr. Christ. Fasch, Berlin 1801.

5) Haude- und Spener'sche Zeitung vom 7. und 10. April 1753.

6) Der Graf von Wackerbarth schreibt aus Dresden am 10. Juli 1751 an Madame la Dauphine, die Aufführung von Hasse's *Leucippo* betreffend, Folgendes: »*Mr Salimbeni a emporté les applaudissements de tout le monde. Ce virtuoso a paru renaître comme le Phénix de ses cendres, je veux dire qu'il a repris une nouvelle force et un nouvel agrément depuis la longue maladie qu'il avait essuyé à Berlin qui l'a obligé de quitter le service de S. M. Prussienne.*«

7) Moritz Fürstenau, Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. Eine biographische Skizze. Monatshefte für Musikgeschichte IX, Seite 178.

Hasse'schen Oratoriums *La conversione di S. Agostino* in der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums (Charlottenburg) trägt die Bemerkung:

»*Le roi a fait exécuter cet oratoire à trois différentes reprises par sa Chapelle à son nouveau château à Potsdam, le 18, le 20 et le 24 de juillet 1768.*«

Friedrich verband sich auch kompositorisch mit Hasse. Das Exemplar des Schäferspiels *Il Trionfo della Fedelta* 1753 auf der Joachimsthalschen Bibliothek — Hasse war, wie schon erwähnt, 1753 in Berlin — umfaßt eine Sinfonia (34 Takte, mit Überleitung) und die erste Szene von Hasse, die zweite Szene »di Friderico«, ein *Andante*, dessen Autor nicht angegeben ist, ein *Allegro* von Hasse, ein *Allegro ma non troppo* von Georg Benda, zwei weitere Sätze ohne Autorenangabe und einen Schlußchor von Graun, wozu noch bemerkt sei, daß diese Stücke Vokalnummern mit Instrumentalbegleitung sind.

Die denkwürdige Aufführung von *Arminio* auf Befehl Friedrich's II. blieb vorläufig die letzte Opern-Aufführung in Dresden. Nach Abschluß der Friedens-Verhandlungen blieb das Opernhaus geschlossen. Nur der schon erwähnte Pietro Mingotti durfte in einem provisorischen Holzbau mit seiner Truppe Opern aufführen. Im Juli 1746 finden wir Hasse mit seiner Gemahlin in München. Der musikalische Hof zeigte seine eigene Kunstfertigkeit und beschenkte beide reichlich. Nachdem hierauf Hasse den Herbst in Venedig verbracht, berührte er auf der Rückreise nach Dresden wiederum München. Ein Brief aus dieser Stadt vom 28. Dezember 1746 teilt uns mit, daß Hasse wiederum »*la goutte*« plagt, und daß er infolgedessen die in München fertiggestellte Partitur der Oper *Semiramide* nach Dresden per Estafette schicken muß. Die folgenden Jahre ließen das Glücksschiff Hasse's arg schwanken. Im Juni 1747 erhielt Faustina in Caterina Regina Mingotti eine ernste Rivalin, die vom Hofe hoch geschätzt wurde. Ihr Lehrer und Protektor, Niccolà Porpora, der einstige Lehrer Hasse's, der 1747 als Gesanglehrer Maria Antonia's nach Dresden verschrieben worden war, wurde Hasse 1748 als Kapellmeister beigegeben[1]. In den Verzeichnissen der »Königlichen Kapell- und Kammermusik« in den Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hofkalendern wird zwar Porpora nie als Kapellmeister, sondern neben Bach und Zelenka (!) als Kirchen-Kompositeur aufgeführt, aber aus Aktenstücken ergibt sich, daß er nominell Kapellmeister war. Daß Hasse seinen Rivalen nicht aufkommen ließ und schließlich zu diesem Zweck wenig saubere Mittel anwandte, kann man erklärlich finden. Aber das Ehepaar hatte doch einige Jahre mit der Konkurrenz zu kämpfen. Porpora wurde erst am 31. Juli 1752 mit 400 Talern pensioniert, Regina

---

1) Der Kronprinz Friedrich Christian hatte in Neapel 1739 Porpora als Sänger und Komponist kennen gelernt »*et envoya en échange une montre d'or*«.

Mingotti verließ die Dresdener Bühne im Januar 1752 ohne Pension. Das Jahr 1750 sah das vom Glück begünstigte Ehepaar am französischen Hofe. Das musikalische Paris überbot sich in Huldigungen. Im August desselben Jahres kehrte Hasse wieder nach Dresden zurück. Der Graf Wackerbarth entdeckte sogleich eine Wandlung in Hasse's musikalischen Ausdrucksformen:

»*Il y a eu beaucoup de monde qui ont dit que Mons. Hasse s'était formé un nouveau gout pour la musique depuis son retour de Paris et qu'il avait sû faire ici une très bonne application de quantité de belles et bonnes choses qu'il avait entendûes en France . . .*«

Ein Dekret vom 7. Januar 1750 hatte Hasse »in Ansehung seiner besitzenden, besonderen Meriten, Erfahrung und Geschicklichkeit« zum Ober-Kapellmeister befördert. Vize-Kapellmeister wurde Giovanni Ristori. Die kluge Faustina zog sich 1751 nach der letzten Aufführung der Oper *Ciro riconosciuto* von der Bühne zurück. Die Oper *Olimpiade*, am 16. Februar 1756 aufgeführt, sollte vorläufig die letzte sein, denn im August 1756 brach der siebenjährige Krieg aus. Friedrich II. bezog in Dresden Quartiere und machte der grenzenlosen Verschwendung des sächsischen Hofes ein jähes Ende. Opern-Aufführungen unterblieben. Hasse wurde eifrig zu den Kammer-Musikabenden des Königs herangezogen und mußte sich auch eifrig der Kirchenmusik zuwenden, der Friedrich regelmäßig beiwohnte.

Im Jahre 1757 finden wir Hasse schon wieder in Venedig. Ein Brief vom 3. September 1757, an Algarotti gerichtet, spricht die Absicht aus, Padre Martini in Bologna zu besuchen[1]). Auch nach Paris kam Hasse noch einmal. Er wohnte daselbst einer Aufführung von Lully's *Alceste* bei. Grimm in seiner »*Correspondance littéraire*«[2]) schreibt hierüber am 15. Januar 1758:

»*Mr. Hasse qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulence françaises, ne se lassait point lorsqu' il fut en ce pays-ci d'admirer la patience, avec laquelle on écoutait à l'opéra, une musique lourde et monotone.*«

In Neapel brachte Hasse 1758 die Opern *Demofonte*, *Achille in Sciro*, in Venedig *La Nitetti* und in Neapel 1759 auf dem Teatro S. Carlo *La Clemenza di Tito* zur Aufführung. Die erste Aufführung der Oper *Demofoonte* in Dresden fand am 7. Oktober 1759 statt. Im Juli 1760 mußte Hasse erleben, daß bei dem Bombardement Dresdens durch Friedrich II. auch sein Wohnhaus in Flammen aufging und mit ihm die zum Stich vorbereitete Gesamtausgabe seiner Werke. Schon am 31. Juli 1756 hatte

1) La Mara, Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten, Leipzig 1856.

2) *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Première Partie. Tome second, p. 213.* Paris 1813.

Hasse für seinen Verleger Breitkopf das Privilegium »*cum iure prohibendi et facultate cedendi*« erhalten.

Hasse ging bald nach Venedig zurück, folgte einer Einladung des Wiener Hofes und schrieb für den Wiener Hof einige Jahre hindurch verschiedene Werke für Hoffestlichkeiten, Drammi, Azioni teatrali, Complimenti und dergleichen. Von 1758—62 hatte der Königliche Hof in Warschau verschiedene Werke seines Ober-Kapellmeisters zur Aufführung gebracht. Als der Friede von Hubertusburg abgeschlossen war, war Hasse wieder eifrig in Dresden tätig und erlebte am 3. August 1763 die letzte Aufführung einer seiner Opern in Dresden, des neuen Werkes *Siroe*. Am 5. Oktober starb der Kurfürst. Sein Nachfolger Friedrich Christian löste Oper wie Komödie auf. Schon nach zwei Tagen wurde das Ehepaar mit schmählichem Undank ohne Pension entlassen. Hasse soll mit seiner Frau 30000 Taler zu fordern gehabt haben; gegen eine Aversalsumme von 12000 Talern (?) verzichteten sie am 30. April 1764 auf sämtliche Ansprüche. Am 23. Januar 1764 wurde Hasse ein Dekret übersandt, datiert vom 19. Januar: *Decretum de dignitate Supremi Musices Rectoris Ioanni Adolpho Hasse denuo concessa.* Wir zitieren noch aus diesem Dekret:

»*Declaramus itaque et nominamus supradictum, Joannem Adolphinum Hasse, Domini Electoris Saxoniae Supremum Musices Rectorem, volentes, ut ab omnibus et singulis pro tali habeatur et reputetur, honoribusque, muneri, illo in aula Electorali Saxonia tribui solitis, omni data gaudeat occasione.*«

In Wien wurde das Ehepaar freudig aufgenommen. Im Etat der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Kammermusik zu Wien 1766 steht zu lesen:

»3) finden sich, neben dem hochberühmten K. P. dermahlen Chursächs. Herrn Hofcapellmeistern J. A. Hasse, dessen Anwesenheit in Person allhier wir zu wissen das Glück haben ...«[1]).

In Wien verkehrte Hasse unter anderen mit Metastasio, mit dem Herrnhuter Grafen Zinzendorf und dem Grafen Sporck, welcher den Text zum Oratorium *Sant' Elena al Calvario* dichtete.

Aus einem Briefe vom 30. September 1769, den Hasse an Giovanni Maria Ortes nach Venedig schrieb, erfahren wir, daß er einen »Mr. Mozard« kennen gelernt hat[2]). Metastasio und er unterstützten auf Bitten Leopold Mozart's den jungen Maestro (Jahn, Mozart). In der Widmung einer Sonate von 1764, in London, am 18. Januar 1765 geschrieben und an die Königin Charlotte von Großbritannien gerichtet, sagt Mozart:

---

1) Hiller, Wöchentliche Nachrichten 1766, 13. Stück (vom 23. September).

2) Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1901.

»... *Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton secours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Händel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach*«[1]).

Am 31. August 1771 besuchte Mozart in Mailand den soeben angelangten Hasse[2]). Als am 2. November 1771 in Mailand Hasse's Festoper *Ruggiero* gegen Mozart's *Ascanio in Alba* durchfiel, soll Hasse ausgerufen haben: »*Questo ragazzo farà dimenticar tutti!*«

Gegen junge Talente war Hasse neidlos gesinnt. Einen Schüler Tartini's, den nachmaligen sächsischen Ober-Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann hat er großes Interesse entgegengebracht; er sagte seinem jungen Landsmann: er solle ja nicht säumen, der Dritte zu werden, den Italien unter dem Beinamen des Sachsen kennen lerne. Auch Faustina war Naumann günstig gesinnt[3]).

Jomelli und der junge Haydn beugten sich gern vor Hasse's Künstlergröße. Jomelli und Cardani hatte er den Weg geebnet, und 1768 schlug er auf Befragen Trajetta zum Direktor des Konservatoriums degl' Incurabili vor[4]).

Er hatte Schüler hoher Herkunft: in Dresden die Kurfürstin Anna Amalia, der er bei der Komposition ihrer Oper *Il Trionfo della Fedelta* behülflich war[5]). Ferner unterrichtete er die Kaiserin Maria Theresia, die von ihrem Lehrer sagte: »*il a été le premier qui a rendu la musique plus agréable, plus légère*«[6]). In Wien unterrichtete er ferner die Schülerin Haydn's, Marianne di Martinez, die 1782 mit dem Oratorium *Isacco, figura del Redentore* als Komponistin großen Erfolg hatte. 75 Jahr alt, nahm sich Hasse in Venedig Abt Vogler's mit der Liebe eines Vaters an[7]). Vogler komponierte unter Hasse's Aufsicht italienische Arien. Im Oktober 1775 schied Hasse von Vogler mit den Worten: »*che la musica sia chiara, semplice ma sublime*«; Faustina beschwor Vogler, nie eine opera buffa zu schreiben, weil sie besorgte, der erhabene Gesang möchte darunter leiden. Als Vogler 1774 bei dem ehemaligen kursächsischen Kontra-Altisten Domenico Annibali konzertierte, lieh ihm Hasse den besten Flügel seiner Zeit. In Venedig unterrichtete Hasse auch einen Musiker namens L. Kornacher[8]).

---

1) Köchel, Seite 32 ff.

2) Nohl, Mozartbriefe, Salzburg 1865, Seite 26.

3) A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's. Zwey Teile. Wien 1814.

4) Kretzschmar, a. a. O.

5) Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865.

6) Arneth, Briefe Maria Theresia's, 3 Bände.

7) E. v. Schafhäutl, Abt G. Joseph Vogler, Augsburg 1888.

8) Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, Seite 193, Mannheim 1778.

Streitigkeiten hatte Hasse nur mit seinem ehemaligen Lehrer Porpora und mit Galuppi. Im Verkehr mit dem letzteren scheint Hasse, der so beliebte »*Padre della Musica*«[1]), künstlerisches Anstandsgefühl nicht immer bewiesen zu haben. Hasse nahm 1780 Galuppi (Buranello) die Komposition eines Te Deum mit der Begründung, Galuppi sei zu alt; Galuppi war jedoch sieben Jahr jünger als Hasse (Florimo).

Von 1773 an lebte Hasse in Venedig; von der Gicht war er heftig geplagt. Kurz vor seinem Tode scheint er durch den Bankerott eines Bankhauses, dem er sein Vermögen anvertraut hatte, große Verluste erlitten zu haben[2]). Er starb am 16. Dezember 1783. Florimo berichtet:

»... *in età di 85* (es muß heißen 84), *dopo giorni di male obbligato a letto con podagra, fine di vivere oggi alle ore 20 a motivo d' inflammazione di petto: il di lui cadavere dovrà esser sepolto in domani a le ore 22, e cio per attestato del medico Girolamo Salzer.*«

Über den Todestag seiner Gattin sind wir nicht unterrichtet[3]).

Er genoß in Italien wie in Deutschland den Ruf des bedeutendsten Komponisten. Seine Werke besaßen eine ungeheure Verbreitung. Seine Opern wurden aufgeführt in Dresden, Berlin, London, Leipzig, München, Bayreuth, Wien und in vielen Städten Italiens. Urteile seiner Zeitgenossen gedenken wir in einer zukünftigen Studie zu veröffentlichen.

Eine novellistische Darstellung des Lebens seiner Gattin schrieb Elise Polko[4]); *il caro Sassone* wird in einer süßlichen Novelle von William Fritz-Berth verherrlicht[5]). Amadeus Hoffmann hinterließ ein Fragment eines Singspiels »Faustina«[6].)

Von Person war Hasse lang »und fast ein wenig dick von Körper«. Die Zeit scheint gegen ihn nicht so schonend gewesen zu seyn[7]), als gegen Faustina, ob er gleich zehn Jahr jünger war als sie[8]). Er verglich sich bescheidentlich mit den fruchtbarsten Tieren, deren Junge entweder

---

1, Mancini, *Riflessioni pratiche* ... Milano 1775.

2) Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784, Leipzig. Vergleiche auch die Briefe an Ortes (Venedig, Museo civico, Correr'sche Sammlung).

3) E. M. Oettinger's *Moniteur des Dates* (Dresden 1866 I, 110) behauptet, daß Faustina am 11. Januar 1786 in Dresden gestorben sei.

4) Faustina Hasse, 1860, 2 Bände. Eine in Venedig 1890 erschienene Broschüre *La nuova Sirena e il caro Sassone* von Urbani di Gheltof ist leider vergriffen.

5) Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Wien 1842, 2. Jahrgang, Nr. 1—11. Vergleiche auch A. E. Brachvogel's Roman »Friedemann Bach«.

6) »Die Musik« III, 1.

7) Im Jahre 1755 verlor Hasse seine schöne Tenorstimme.

8) Burney. Tagebuch II, Seite 203 ff. Burney widerspricht sich hier. In seiner *History* (Band IV, Seite 309) erzählt er, Faustina sei 1783 in ihrer Vaterstadt 90 Jahre alt gestorben. Nach der Darstellung im »Tagebuch« müßte Faustina 1689 geboren sein.

gleich in der Kindheit wieder umkommen oder dem Zufall überlassen würden; und er fügte hinzu, daß er, gleich anderen schlechten Vätern, mehr Vergnügen in der Zeugung als in der Erziehung seiner Abkömmlinge fände. Er schätzte Emanuel Bach, lobte außerordentlich den alten Scarlatti und Keiser. Von Händel sprach er beständig mit Ehrerbietung. Seb. Bach schätzte er sehr hoch und besuchte ihn stets. (Spitta). In Leipzig scheint er sehr beliebt gewesen zu sein[1]). »Er war der Meinung, daß Durante den Platz als Kontrapunktiker nicht verdiente, den ihm Mr. Rousseau in seinem Lexikon eingeräumt hätte, sondern sagte, es wäre der alte Scarlatti, den er *le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde* hätte nennen sollen und nicht Durante, welcher nicht allein trocken, sondern auch baroque gewesen.« (Burney).

Er meinte, zur Komposition einer guten Oper brauche man sechs Monate[2]). Sein erstes Werk entstand 1721, das letzte 1771. Somit hätte er 100 Opern schreiben können. Da Hasse dasselbe Libretto gern mehrmals komponierte, hat er diese Zahl noch überschritten. Er schuf neben vielen anderen Vokal- und Instrumentalwerken noch zwölf Oratorien.

Er hinterließ zwei Töchter und einen Sohn. Man weiß nicht, ob auch sie sich der Kunst ihrer Eltern beruflich widmeten[3]).

Am 29. Dezember 1883 führte das Königliche Hoftheater in Dresden zwei Intermezzi Hasse's *Rimario e Grilantea* und »Die Wahl des Herakles« (= *Alcide al Bivio*) auf. Trotz der trefflichen Wiedergabe, mannigfacher Kürzungen und Änderungen hat wohl einzelnes gefallen, doch als Ganzes haben sich beide Werke nicht als lebensfähig erwiesen[4]).

1) G. Wustmann, Zur Musikgeschichte Leipzigs im 18. Jahrhundert. Chronikalische Nachrichten (Musikalisches Centralblatt von Robert Seitz, 4. Jahrgang, 1884, Nr. 1—5): Den 21. November 1754 hat das hiesige große Concert in den drei Schwanen die Ehre gehabt, den Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Capellmeister nebst dessen Gemahlin Hassin und beiden Kindern in demselben zu sehen, worüber sie sämtlich ein groß Vergnügen bezeiget haben.

2) Manfredini, *Regole Armoniche*, Seite 134.

3) Das Königlich Sächsische Geheimarchiv Dresden besitzt einen Brief des Prinzen Anton von Sachsen an eine *Mademoiselle Faustine Hasse à Podhragg en Hongrie chez Madame la Comtesse Appony.* Aus dem Inhalt des Schreibens ist nicht zu erkennen, ob diese Faustine H. eine Tochter Hasse's war.

4) Monatshefte für Musikgeschichte, 1884, Nr. 4 (Mitteilungen).

Zum musikalischen Standpunkte des Nordischen Dichterkreises

von

O. Fischer.

(Prag.)

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war Kopenhagen einer der Mittelpunkte deutschen Geisteslebens. Die dort angesiedelten deutschen Schriftsteller bildeten eine Gemeinde, die durch engere Bande verknüpft war als durch die bloße Zufälligkeit eines gemeinsamen Wohnortes. Denn so ungleich die Stellungen waren, die Klopstock, Gerstenberg, Cramer, Sturz, Johann Heinrich Schlegel, Fleischer, Funk und andere inne hatten, so sehr die einzelnen in Fähigkeiten und Anschauungen auseinandergingen, bewirkte doch ein Bindeglied, daß sie sich fest aneinanderschlossen und als Teile eines Ganzen ansahen: Sie alle durchzieht ein Zug tiefen sittlichen Ernstes, ihnen allen ist die christliche Religion Herzensbedürfnis, der Ewigkeitsglaube ein Quell reinster Begeisterung. Diese schwärmerische Hingebung ließ sie nach Mitteln und Wegen läuternder Erbauung suchen, und diese ward ihnen am ehesten zuteil, wenn sie die Seele unter den Klängen einer Kantate oder eines Chorals dahinschmelzen ließen. So waren sie alle, wenn auch mehr oder weniger Dilettanten, für musikalischen Genuß empfänglich und dankbar. Man ergötzte sich auch an leichten, heiteren Kompositionen, worauf ich aber nicht allzugroßes Gewicht legen möchte; denn ohne jenen sittlich religiösen Hintergrund hätten die Dichter nicht eine so unmittelbar herzliche Fühlung mit der Musik bewahren können und hätten nicht eine so geradezu ängstliche Liebe zu ihr gehegt.

So wie Klopstock als Dichter der weitaus hervorragendste war, so stand in dem Interesse für musikalische Fragen ein Mann im Vordergrunde, dessen bedeutende kritische Leistungen gerade in letzter Zeit gebührende Würdigung erfahren: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Bei ihm kamen die Freunde zusammen, um sich an seinem Klavierspiele und der Stimme seiner Frau Sophie zu erfreuen und um anregende Gespräche zu führen. H. P. Sturz hat die gemütlichen Zusammenkünfte recht anschaulich geschildert. — »Die Gerstenberg«, lautet einer der vielen Lobsprüche, »soll die Lieder nach dem Anakreon vortrefflich singen. O! geben Sie dafür dem süßen Mädchen einen recht zärtlichen Kuß!« (Gleim an Klopstock am 16. Juni 1770).

Gerstenberg's theoretische Ansichten über Musik sind in Aufsätzen niedergelegt, deren letzter wenn auch nicht offen ausgesprochener Gedanke sich zusammenfassen läßt als Versuch, zwischen den beiden Arten des musikalischen Ausdrucks, der Vokal- und Instrumentalmusik zu vermitteln. Ich bin im stande, diese Anschauungen gerade nach dieser Richtung hin näher zu beleuchten, und zwar durch ein bisher unveröffentlichtes Schriftstück, welches auch die eigentliche, eingangs hervorgehobene Triebfeder des Musik-Enthusiasmus deutlich verrät. — In der Königlichen Hofbibliothek zu München befindet sich das Konzept zu einem Briefe Gerstenberg's an Carl Philipp Emanuel Bach, den Sohn Johann Sebastian's, den großen Klavierspieler, den Berliner und nachmals Hamburger Kapellmeister; mit freundlicher Erlaubnis des Herrn Geheimrates von Laubmann gebe ich im Nachstehenden den Wortlaut des Konzeptes wieder, das, stellenweise fast unlesbar geschrieben, zwei Quartblätter füllt.

»Als Herr Schörring[1]) vorm Jahre [von seiner musikalischen Reise[2])] zurückkam, war ich von allem dem, was er mir zu hören und sehen mitbrachte, so sehr durchdrungen, daß ich gleich einen langen Brief an meinen großen Bach schreiben wollte. Allein Herr Schörring veranlaßte mich damit anzustehen, bis ich von der Aufführung [Ihrer vortrefflichen] der Passions-Musik[3]) zugleich Nachricht geben könnte[4]). Von dieser Aufführung

---

1) Niels Schiörring, Königlicher Kammermusiker zu Kopenhagen, Em. Bach's Schüler, wirkte nach Gerber's Lexicon der Tonkünstler (Leipzig 1792, II, S. 430) ums Jahr 1784. Die richtigen Daten in *Dansk Biografisk Lexikon* (15,162): 1743—1798.

2) Das Eingeklammerte gestrichen.

3) Gemeint ist entweder die Ostermusik von 1756 oder eher eine der zahlreichen Passionsmusiken, welche Bach von 1768 ab Jahr für Jahr zu setzen pflegte.

4) Folgende Stelle ist hier gestrichen: »Da ich hierauf dieser Aufführung beygewohnt hatte, so war ich in einiger Verlegenheit, was ich eigentlich davon schreiben sollte; und nun muß ich mich schämen, weder das eine noch das andere gethan zu haben. Ich will damit nicht sagen, daß die hiesige musikalische Gesellschaft nicht das ihrige geleistet; vielmehr muß ich ihr das Zeugniß geben, daß sie meine Erwartung weit übertroffen, daß sie das Kopenhagner Publicum sehr gerührt habe und daß das Zudrängen desselben bey siebenmaliger Wiederholung immer stärker geworden: aber, [die Musik war von Bach] aber — — wenn man sich in Berlin 30 mal hat vorbereiten müssen, um dem äußerst feinen Ausdruck des Werks einigermaßen Gnüge zu thun; was durfte ich wohl mit gutem Gewissen von dem wahren Werte unserer hiesigen Ausführung sagen, da Herr Schörring Mühe gehabt hat, nur 5 oder 6 ordentliche Proben zu Stande zu bringen, und [unser] Kopenhagen wahrlich noch lange kein Berlin ist. Verzeihen Sie mir, mein theuerster Herr Kapellmeister, mein Stillschweigen: ich konnte mich nicht entschließen, dem guten Schörring, der es gewiß seinerseits an nichts fehlen lassen, durch eine gar zu umständliche Erzählung wehe zu thun: und auf der andern Seite war es eben so gut, gar nichts davon zu erwähnen, als das Wesentliche zu übergehen. Ich hätte also auf [meine erste Absicht zurückkommen müssen; Ihnen für Ihre edle Bemühungen] meinen Dank für Herrn Schörring usw. zurückkommen müssen: und damit war es wenigstens um ein halbes Jahr zu spät. So bin ich in dieses häßliche Stillschweigen verwickelt worden«.

hätte ich Ihnen nachher viel Schönes zu sagen gehabt, wenn ich nicht gehört hätte, daß d. H. C(apell) M(eister) Scheibe[1]) mir damit zuvorgekommen wäre. Ich mußte voraussetzen, daß sein Wort bey Ihnen mehr gelten würde, als meines. So viel muß ich jedoch noch darüber hinzufügen: wenn er wider den Fleiß, den sich mein Freund Schörring bey dieser Aufführung gegeben, und über die Wirkung, die sie siebenmal hinter einander mit immer größerm Erfolg hervorgebracht, etwas zu erinnern gehabt: so thut er Kopenhagen Unrecht. Ich weis wohl, daß von der *Execution* eines Werkes von Bach viel gefordert werden kann: aber was in Kopenhagen davon zu fordern war, das ist geleistet worden, und ich glaube, daß Sie in so fern selbst mit unsern Sängern und Spielern zufrieden gewesen seyn würden.

Erlauben Sie mir nun noch etwas von der Veranlassung dieses Briefes zu sagen.

Ich befand mich vor einigen Abenden in einer Gesellschaft, wo unter andern auch gewisse Concerte von dem alten . . . .[2]) gespielt und beurtheilt wurden, die er auf biblische Sprüche gesetzt, und wozu er, wie er auf dem Titel-Blatt erzählt, den ersten Entwurf in einer schmerzhaften Krankheit gemacht hatte. Man lachte sehr über den alten . . . ., über seine biblischen Compositionen, und über die Entwürfe seines kranken Gehirnes. Ich glaubte jedoch, daß noch wohl etwas zu seiner Vertheidigung zu sagen wäre. Daß er das, was er sich auszuführen vorgesetzt, ohne sonderliches Genie ausgeführt habe, gestand ich. Dagegen aber schien mir ein jeder Versuch, dem Clavier Ausdruck und Bedeutung zu geben, auch wenn er mislänge, aller Ehren werth zu seyn. Und was die biblischen Sprüche betrifft, so wollte es mir nicht einleuchten, daß ein Clavier-Solo (denn als solches sind diese Concerte abgefaßt) dadurch etwas verliehren könnte, daß es sich mit Empfindungen eines zu Gott aufgehobnen Herzens beschäftigte: vielmehr bedünkte mich, daß Empfindungen dieser Art gerade die wären, welche die Musik sich vor allen andern zueignete.

Nun kann ich mich zwar nicht rühmen, daß ich so glücklich gewesen, irgend Jemanden in der Gesellschaft von meiner Meynung zu überführen: aber ich weis auch, daß dergleichen Argumente nur dann etwas gelten, wenn man sie durch Beyspiele des Genies unterstützen kann. Jemehr ich inzwischen darüber nachdenke, desto größer kommen mir die Vortheile vor, welche der Ausdruck des Claviers durch eine Sammlung von Sonaten, bey denen zum Ex. einige der rührendsten Psalme zum Grunde gelegt wären, gewinnen würde. Welch ein schönes *Adagio mesto* würde nicht die Stelle im sechsten Ps. geben: Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht, und netze mit meinen Thränen mein Lager. Meine Gestalt ist verfallen für Trauern

---

1) Johann Adolph Scheibe, 1708—1776, seit 1744 Kapellmeister in Kopenhagen, mußte 1749 aus seiner Stellung zurücktreten und widmete sich bedeutenden theoretischen Arbeiten. (Siehe Sammelbände II, 655.)

2) Der Name war nicht zu entziffern. Dem Sinne nach wäre am ehesten Kuhnau einzusetzen, dessen »Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien, in 6 Sonaten auff dem Claviere zu spielen, Leipzig 1700« in der Neuausgabe Päsler's allgemein zugänglich ist. (Denkmäler deutscher Tonkunst Band IV.) Neben den allgemeinen Anschauungen weist auch das von Gerstenberg gewählte Beispiel vom betenden David und von David mit der Harfe, auf Kuhnau (bei Päsler Seite 128. [Freundliche Mitteilung Herrn Dr. Johannes Wolf's.]

und ist alt worden: denn ich allenthalben geängstigt werde. — Welch ein ausdruckvolles *Andante patetico* würde nicht darauf folgen: Weicht von mir, all Übelthäter, denn der Herr hört mein Weinen u. s. w. Und wie gut würde sich die Sonate nicht mit diesem *Allegro* schließen: Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschrecken, sich zurückkehren, und zu Schanden werden plötzlich. — Der neunte Ps. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, und erzähle all deine Wunder. Ich freue mich und bin fröhlich in dir, und lobe deinen Namen, du Allerhöchster. — Der zehnte: Herr, warum trittst du so ferne? verbirgst dich zur Zeit der Noth? — Der eilfte: Ich traue auf den Herrn. Wie sagt ihr denn zu meiner Seele, sie soll fliegen, wie ein Vogel auf eure Berge? etc. sollte das nicht ein würdiger Inhalt für ein *Allegro*, ein *Largo*, ein *Allegretto* etc. seyn? Mein ganzes Gefühl müßte mich betrügen, wenn das dem Charakter einer Sonate nachtheilig seyn könnte, was mit so rührenden und erhabenen Zügen ans Herz dringt.

[1]) Mein ganzes Gefühl müßte mich betrügen, wenn Sonaten von der Art nicht eine Farbe anzunehmen fähig wären, die sehr von dem Gewöhnlichen

---

1) Vor diesem Absatz ist folgende Stelle gestrichen: »Es bliebe also nur noch zu fragen übrig: Ob das Clavier wohl im Stande sey, solche marquirte Empfindung auszudrücken? Ob man den Inhalt würde errathen können, wenn der Text nicht darüber stände? [und ob die Liebhaber zu unserer Zeit etwas würden spielen wollen, was eine ernsthafte Fassung des Geistes voraussetzt?]

Eben dieser Fragen wegen habe ich mir itzt die Freyheit genommen, an Sie, mein geliebter Herr Capellmeister, zu schreiben: Sie allein können darauf antworten.

So viel ich, als ein Laye, der blos *Facta* sammelt und darnach auf *Facienda* schließt, von der Sache begreife, muß es nicht unmöglich seyn, diese marquirten Empfindungen in Clavier-Compositionen auszudrücken, weil das was ich in den Compositionen eines gewissen trefflichen Mannes, den ich nicht nennen will, ausgedrückt finde, wirklich schon eben so sehr marquirte Empfindungen in mir hervorbringt. Und dann, warum sollte es wohl unerlaubt seyn, durch ein beygefügtes Motto die Empfindung, die der Spieler nachahmen soll, von allen ähnlichen Empfindungen zu unterscheiden? Liebe, Freude, Kummer usw. sind der allgemeine Stoff für die Musik. Der Mann von Genie aber ist mit diesen weitschweifigen Begriffen nicht zufrieden; er bestimmt; Liebe, für was? Freude, Kummer, worüber? Bey diesen Bestimmungen geräth er auf untergeordnete Affecte, die in ihren Bewegungen sehr zusammenfließen: petrarchische Liebe, Liebe zur Ruhe, und christliche Liebe, sind dreyerley verschiedene Richtungen der Liebe, die aber alle drey aus einerley Tone und Charakter des Herzens entspringen, und daher für den, der die Richtung nicht weis, schwer zu unterscheiden sind. Gut, der Musikus setzt das Motto drüber. Was sagt das Motto? Sagt es: dieser Mann mit der Harfe ist David? Nichts weniger; es sagt: das, was dieser David singt, lautet auf deutsch so, und wird empfunden, wie folgt. Ich denke, der Maler selbst würde es nicht anders machen können, wenn er es nötig fände, den Inhalt seines Gemäldes eben so deutlich anzugeben, als der Musikus. [Und wo ist der Geck, der darüber lachen dürfte? Eine etwas umständliche Vorrede, die von diesen Absichten Rechenschaft gäbe, würde allen Misdeutungen vorbeugen.] Warum sollte man also dem Musikus nicht dafür danken, daß er unser Vergnügen vermehrt, indem er unsre Ideen fixirt? Das Publicum ist auch wirklich so einfältig nicht, als man oft glaubt. Man braucht nur gute Gründe anzuführen; und gleich ist allen Einwürfen auf immer vorgebaut«.

abstäche. Ich stelle mir ein *Pastorale* über Stellen des Hohen Liedes vor — ein *Maestoso* über den Jesaias — ein *Oratorio* über die Leidens-Geschichte aus bibl. Stellen blos fürs Clavier zusammengesetzt, wie Händl seinen Meßias für Sing-Stimmen zusammensetzte. Welche Musik im bloßen Ideal schon! Und welch eine Präcision des Ausdrucks, der sonst so schwer zu erreichen ist! Freylich ist es eben diese Präcision, diese völlig bestimmte Bedeutung eines musik. Satzes, an deren Möglichkeit immer am meisten gezweifelt wird. Aber warum unmöglich? So viel ich, als ein Laye, der blos *Facta* sammelt, und darnach auf *Facienda* schließt, von diesen Schwierigkeiten begreife, muß es ganz und gar möglich seyn, die marquirten Empfindungen, die der Text enthält, eben so marquirt in die Composition überzutragen: und zwar darum, weil die Empfindungen, die ein gewisser trefflicher Mann durch seine Clavier-Sonaten so oft in mir hervorbringt, wirklich schon solche marquirte Empfindungen sogar ohne die Hülfe des Texts, sind. Was endlich den schalen Spott betrifft, den Dieser oder Jener über das Darübersetzen der Mottos hervorbringen möchte, das verdient kaum Aufmerksamkeit. Wer lieber fixirte, als schwankende Ideen haben will, der dankt dem Musikus für jedes Hülfsmittel, dessen Anwendung eine Erweiterung der Lust selbst wird. Für mich möchte sogar der Mahler unter einen betenden David einen Spruch setzen, wenn er sich wirklich zutraute, den Inhalt dieses Spruchs durch sein Gemälde gut auszudrücken. Es würde mir immer lieber seyn, dem Gemälde anzusehen, was David betet, als daß er betet. Wohl der Musik, wenn sie vor ihrer Schwester Malerey einen so hohen Vorzug voraus hat.

O möchte die Vorempfindung, die ich von dieser hohen himmlischen Clavier-Musik habe, auch schon realisirt seyn! Möchte Eman. Bach, der einzige in Europa, der es könnte, sie realisiren wollen! Möchte er es doch wollen!

Und nun will ich Ihnen gestehen, daß ich mit Ihrem Herrn Bruder in Bückeburg [1]) schon vorigen Winter, jedoch auf eine ganz andere Veranlassung, über die nämliche Materie, über den Ausdruck des Claviers, correspondirt habe. Aber davon kein Wort mehr, bis ich Ihre Antwort habe.

Die Herren Scheibe und Schörring empfehlen sich Ihrer Freundschaft und Gewogenheit. Herr Schörring geht damit um, Sie in Kupfer stechen zu lassen. Ich habe ihm die Inschrift dazu auf dänisch gemacht; sie lautet (mit Erlaubniß): Ein Raffael durch Töne, neu, mannigfaltig, über sein Zeitalter. Herr Schörring, dessen Beyfall diese Inschrift hat, spielt mir zur Dankbarkeit dafür oft etwas aus dem Schatze von den Sonatinen vor, die er mitgebracht hat. Ich hoffe, daß Preisler [2]) es stechen wird, wenn er Zeit hat.

Die Frauenzimmer-Sonaten [3]), die im vorigen Meß-Catalogus angekündigt wurden, sind die ein zweyter Theil, oder eine neue Auflage?«

---

1) Johann Christoph Friedrich Bach, 1732—1795, seit 1750 in Diensten des Grafen Wilhelm von Schaumburg Lippe, komponierte unter anderem Gerstenberg's Amerikanerin.

2) Wahrscheinlich Johann Martin Preisler, 1715—1794, 1744 zum Hofkupferstecher in Kopenhagen ernannt. Franz Friedrich Leitschuh (Die Familie Preisler etc.) führt kein Bildnis Bach's an.

3) Bitter verzeichnet in seiner Monographie über C. Ph. E. Bach und dessen

Eine genaue Deutung dieser leidenschaftlich aber knapp vorgetragenen Gedanken kann sich erst dann auf sicherer Grundlage erheben, wenn die Voraussetzungen und Beziehungen des undatierten Briefes klar werden. Als äußerste Grenzpunkte der Zeit seiner Abfassung stehen die Jahre 1763 und 1776 fest (Gerstenberg's Übersiedlung nach Kopenhagen und Scheibe's Tod.) Doch wurde der Brief nicht nach 1774 geschrieben, sonst hätte wohl Bach's Komposition von Cramer'schen Psalmen Erwähnung gefunden. Die anderen Angaben sind ziemlich vag; es ist nicht ersichtlich, wohin das Schreiben adressiert ist. (Bach kam im Jahre 1767 von Berlin nach Hamburg.) Einige Stellen verweisen bestimmter in die zweite Hälfte der sechziger Jahre, jedenfalls in die Zeit der allergrößten Schwungkraft von Gerstenberg's Geiste. Am glaubwürdigsten scheint mir das Jahr 1767.

Diese Fragen sind nichts weniger als überflüssig. Friedrich Chrysander hat im siebenten Bande der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft auf Seite 1—25 den interessanten, angeblich aus dem Jahre 1783 stammenden Versuch Gerstenberg's mitgeteilt und besprochen, unter eine schon fertige Phantasie Emanuel Bach's nachträglich zwei Texte zu setzen, die beide mit dem Stücke gleiche Empfindungen ausdrücken sollten. Über den Zweck des Gerstenbergischen Versuches belehren die Worte Cramer's — nach Chrysander's Meinung des einzigen Gewährsmannes: »Es war gestritten worden, ob auch bloße Instrumentalmusik, bei der ein Künstler nur dunkle leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in hellere bestimmtere fähig seyn sollte?« Es ist kein Zweifel, daß in jener Form, wie er von Cramer und nach ihm von Chrysander mitgeteilt worden, der Versuch gänzlich mißglückte und daß Gerstenberg sich selber *ad absurdum* führte. Denn wenn die beiden Texte zu demselben Stücke passen, dann lassen sich eben die durch die Musik ausgedrückten Gefühle nicht genau analysieren. Nur ist hier ein wichtiger Umstand außer Acht gelassen worden. Cramer ist nicht, wie Chrysander vermutete, der einzige Gewährsmann, und der Versuch ist von ihm nicht in der ursprünglichen Gestalt vorgelegt worden. Vielmehr hatte Gerstenberg selber sein eigenartiges Experiment einem Briefe an Nicolai beigeschlossen [1]), doch waren damals nicht zwei Texte, sondern bloß der Monolog aus Hamlet der Phantasie Ph. E. Bach's unterlegt gewesen: und zwar geschah dies am 27. April 1768.

Nun ergab sich uns kurz zuvor, daß auch der hier mitgeteilte Brief

---

Brüder (Berlin 1868): 1765, 2. 3. und 5. der Sonaten für Damen; 1766 desgleichen Nr. 1. 2. und 4. In Gerber's Tonkünstler-Lexicon finde ich I, 79: *Sei Sonate al uso delle Donne*, 1770 zu Amsterdam gestochen und zu Riga gedruckt herausgegeben.

1) Siehe »Gerstenberg's Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolai's«, mitgeteilt von R. M. Werner in »Zeitschrift für deutsche Philologie« 23, 62.

der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstamme, so daß also beide Enunziationen Gerstenberg's ungefähr als gleichzeitig anzusehen sind. Und es besteht zwischen ihnen eine innere Verwandtschaft, die ohne den zeitlichen Zusammenhang nicht leicht begreiflich wäre: Der Brief an Ph. E. Bach enthält die Voraussetzungen zu dem Versuche der Textunterlegung, greift jedoch in manchen Punkten über denselben hinaus. Denn wollte Gerstenberg durch den eigenartigen Versuch zeigen, wie man ein Kunstwerk auf seine Quellen zurückführen, wie man die verworrenen Empfindungen schlichten kann, so verlangt er durch das Schreiben an Bach vom Künstler selbst, gleich von vornherein bestimmte Gefühle an einen bestimmten Gegenstand zu knüpfen. In beiden Fällen mag ihm der Charakter der Bach'schen Musik zu Statten gekommen sein, die, wie es scheint, ihre erste und tiefste Anregung aus Leistungen vokaler Musik geschöpft hatte. Auch der Brief wendet nämlich Regeln für Gesang auf Instrumentalmusik an: als ob das Klavier sprechen könnte, als ob die »Darmsaiten singen lernen sollten«, wie es im Aufsatz über das Italienische Singgedicht heißt[1]).

Hier liegt der entscheidende Punkt. Zu Gerstenberg's Zeit war man noch im allgemeinen ganz einseitig für den Gesang eingenommen. Klopstock z. B. fand den musikalischen Ausdruck höchst unvollkommen, wenn die Begleitung von Worten fehlte, und begriff nicht, welche Schönheiten reine Instrumentalmusik in sich berge und vor allem wie reiche Empfindungen sie zu wecken imstande sei[2]). Ganz anders Gerstenberg. Er erkannte richtig, daß der Instrumentalmusik eine große Zukunft bevorstehe, verteidigte den Ausdruck der Instrumente gegen Vorwürfe der Undeutlichkeit und war bestrebt, den durch solche Musik verschafften Genuß zu veredeln. Wie auf manch anderem Gebiete nahm er auch hier die Erkenntnisse der folgenden Generationen vorweg. Man hat anläßlich seiner Ansichten auf Richard Wagner's Ideen hingewiesen, man hat seine Aussprüche über Musik als »frappant zeitgemäß« bezeichnet: der mitgeteilte Brief vermag wohl diese Benennung wieder zu bekräftigen, denn wenn man z. B. vom »Darübersetzen der Mottos« liest, fühlt man sich da nicht an ein Schlagwort unserer Tage gemahnt, an das Schlagwort Programmmusik? Und sind nicht seine phantasiereichen Vorstellungen von der musikalischen Inspiration, vom Verhältnis der Töne zur Empfindung und zur Poesie wesensverwandt mit Lehren und mit Träumen des neunzehnten Jahrhunderts?

---

1) In Gerstenberg's Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur (Seite 339), neu herausgegeben von Alexander von Weilen, als Band 29—30 der Deutschen Literaturdenkmale.

2) Siehe Oswald Koller, Klopstock als musikalischer Ästhetiker, Seite 18. (Im Programm der Landes-Ober-Realschule in Kremsier, 1889.)

Es wäre wahrlich zu wünschen, daß eine Darstellung der interessanten Musikanschauungen so interessanter Menschen als die Kopenhagener Dichter waren, nicht mehr bloß vorbereitet, sondern auch zur Tat werde[1]!

---

1) Auszugehen hätte eine derartige Arbeit wohl von Muncker's Klopstock-Biographie. Unter den letzten hierhergehörigen Publikationen führe ich meine Neuausgabe von Gerstenberg's Rezensionen an (Deutsche Literaturdenkmale 128, Berlin B. Behr's Verlag 1904), worin folgende Nummern zu berücksichtigen wären: 5 (über Weisse's Kinderlieder), 13 (über Ramler's Lieder der Deutschen mit Melodien von Krause), 28 (über Schiebeler's Romanzen mit Melodien), 32 (Pygmalion, eine Kantate von Ramler), 49 (über Ernesti's Archaeologia Literaria), 55 (über Weisse's Kinderlieder mit neuen Melodien), 56 (über Münter's Geistliche Kantaten), 58 (Brown's Betrachtungen über Poesie und Musik), 76 (über Cramer's Nachahmungen der Psalmen. 77 (über Schiebeler's Musikalische Gedichte), 79 (über Noverre's Briefe über die Tanzkunst), 85 (über Klopstock's Geistliche Lieder).

Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz.

Ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen

von

Ernst Rychnovsky.

(Prag.)

Die hier zum ersten Male gedruckten Briefe stammen aus der Autographen-Sammlung des Herrn Fritz Donebauer in Prag, der mir in der liebenswürdigsten und zuvorkommendsten Weise deren Veröffentlichung gestattet hat. Dafür danke ich ihm im eigenen Namen aufs wärmste, aber ich darf ihm sicher auch im Namen aller derjenigen danken, die vielleicht einmal aus dem interessanten Inhalt dieser Briefe Einzelheiten für Arbeiten über Spohr oder über Rochlitz oder über das Oratorium finden, Details, denen bisher in der in Frage kommenden Literatur keine Beachtung geschenkt werden konnte. Von Spohr kann ich leider nur 5 Briefe an Rochlitz mitteilen, dagegen 32 Briefe Rochlitz' an Spohr. Von den fünf Spohr'schen sind drei eigenhändig geschrieben und unterschrieben (*l. a. s.*), zwei von fremder Hand geschrieben, von Spohr unterschrieben (*l. s.*). Die Rochlitz'schen Briefe sind alle eigenhändig geschrieben und unterschrieben bis auf einen, den Brief vom 1. Mai 1835. Diesen schrieb nach Rochlitz' Diktat offenbar Franziska Kübler, »vormals die Gesellschafterin seiner seligen Frau und nun seine Pflegerin, ein höchst achtbares junges Frauenzimmer«. Bis auf das teilweise beschädigte Schreiben Rochlitz' vom 9. April 1827 sind sämtliche Briefe tadellos erhalten. Aus allen diesen Briefen (überdies nicht nur aus den Rochlitz'schen, sondern auch aus den andern 260 an Spohr gerichteten Briefen der Donebauer'schen Sammlung) weht uns eine schier unbegrenzte Liebe und Verehrung, Anerkennung und Hochachtung für den Künstler und Menschen Spohr entgegen, spricht eine so große Sympathie für den Komponisten von »Faust«, »Jessonda«, »Zemire und Azor«, daß wir, die jüngere Generation, die wir nur gewohnt sind, in etwas despektierlicher Weise von Spohr's süßlicher, weicher Chromatik zu reden, kaum mehr die richtige Vorstellung davon haben.

Von den beiden Briefschreibern ist Ludwig Spohr, herzoglich braunschweigscher Hofkapellmeister in Cassel, so bekannt, daß es wohl nicht notwendig ist, über seine Person einige biographische Daten mitzuteilen, zumal ja überdies die in der Reclam'schen Universalbibliothek aus der Feder Ludwig Nohl's erschienene Biographie hinlänglich und für unsere

Zwecke ausreichend informiert. Nicht so einfach steht, schon wegen des Fehlens einer leicht zugänglichen Lebensbeschreibung, die Sache mit Rochlitz, so daß ich wohl für das bessere Verständnis des Folgenden die notwendigsten Angaben über dessen Leben machen darf[1]).

Friedrich Rochlitz wurde im Februar 1769 (nach Schilling 1770) in Leipzig als der zweite Sohn biederer, frommer, aber armer Bürgersleute geboren. Frühzeitig zeigte sich bei dem Knaben Begabung für Musik, schon mit 9 Jahren suchte er sich auf dem Klavier die zu Hause gehörten und mit der Mutter oft und oft gesungenen Kirchenmelodien zusammen. Dreizehn Jahre alt kam er als *Alumnus* an die berühmte Thomas-Schule und beteiligte sich hier, da er eine schöne Sopranstimme besaß, fleißig an der Aufführung von Kirchenmusiken. Unter Doles, dem damaligen Thomas-Kantor, lernte er das Klavier- und Orgelspiel sowie die Lehre vom Generalbaß. Ohne sich dem Musikerberuf widmen zu wollen, komponierte er heimlich Lieder, Chorarien, Klaviersonaten unter einem Hehlnamen, Schilling nennt Leopold Kozeluch, Marx Kotzebue. Die Kirchenkantate, »die Vollendung des Erlösers« führte Doles gelegentlich auf. Auf der Universität — die Eltern hatten den Sohn für die Theologie bestimmt — befaßte er sich beinah gar nicht mit praktischer Musik. Während der Anwesenheit Mozart's in Leipzig verlebte Rochlitz eine Reihe der schönsten Tage. Wie mit Zaubergewalt fühlte er sich zu dem Licht- und Liebesgenius hingezogen und auch Mozart hatte den tüchtigen und allgemein gebildeten jungen Sänger gern in seiner Nähe. Einen unmittelbaren Einfluß aber, die Theologie an den Nagel zu hängen und sich ausschließlich der Musik zu widmen, hatte diese Bekanntschaft nicht. Rochlitz befaßte sich fleißig mit der Kant'schen Philosophie, und eine Frucht dieser Studien war die Herder gewidmete, gegen Kant's Ansichten über die Musik polemisierende Schrift »Blicke in das Gebiet der Künste«. 1798 erschien im »Deutschen Merkur« seine Abhandlung »Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik«. Härtel[2]), der Teilhaber der Firma Breitkopf und Härtel, las diese Aufsätze und nahm sich vor, eine den Zwecken der Musik aus-

1) Zur Biographie Rochlitz' vergleiche Schilling, Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst VI. Band, Seite 20 (Stuttgart 1838); A. B. Marx in den Jahrbüchern des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft 2. Jahrgang, Seite 370 (1840); Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversations-Lexikon Band VIII, Seite 373; Rochlitz »Selbstbiographie. Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf die Musik«. Allgemeine Musikalische Zeitung, 45. Jahrgang, 1843, Nr. 7—12. Die von Dörffel besorgte Neu-Ausgabe von Rochlitz' »Für Freunde der Tonkunst« mit angehängter Biographie Rochlitz' habe ich leider nicht auftreiben können.

2) Siehe weiter unten.

schließlich dienende Zeitschrift ins Leben zu rufen, ähnlich wie es einige Jahre vorher J. F. Reichardt in Berlin getan hatte. Hiller lehnte die Redaktion der zu begründenden Zeitschrift ab und empfahl Rochlitz. Von da an nun steht dieser für lange Jahre mitten im öffentlichen Leben als Redakteur der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«. Es war dies gerade die Zeit, da Haydn und Mozart der Tonkunst die höhere Weihe gespendet hatten und Beethoven seine Symphonien in die weite Welt sandte; und wenn diese letzteren im Norden verhältnismäßig bald gewürdigt wurden, so ist dies ein unbestreitbares Verdienst Rochlitz', der sowohl als Redakteur mit seinem einflußreichen Wort als in seiner Eigenschaft eines Mitgliedes des Direktoriums der Gewandhauskonzerte mit der Tat für dieselben feuereifrig eintrat. 1818 legte er die Redaktion nieder, blieb aber bis 1835 Mitarbeiter an der Zeitschrift. In den Jahren 1824—1832 erschien sein vierbändiges Werk »Für Freunde der Tonkunst«, 1838—1840 bei Schott in Mainz die »Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke« in drei Abteilungen, die in chronologischer Ordnung Werke von Dufay bis Haydn enthält. 1842 starb der würdige Greis.

Der Spätherbst des Jahres 1804 führte beide Männer das erste Mal zusammen. Spohr war nach Leipzig gekommen, um dort ein Konzert zu veranstalten. Schon bei der Probe fanden sich, vielleicht ebenso aus Sensationssucht und Neugier wie aus Liebe zur Kunst, eine Menge Musikfreunde ein. Spohr hatte nämlich einige Tage zuvor in einer Gesellschaft wegen der Unaufmerksamkeit der Gäste sein Spiel abgebrochen, und dieses bis dahin unerhörte Vorgehen machte begreiflicherweise viel von sich reden.

»Hier (in der Probe) wußte ich sie«, erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie[1]), »durch den Vortrag meines *D-moll* Concertes so für mich zu gewinnen, daß sich durch sie noch vor Anbruch des Concertabends ein günstiger Ruf über meine Leistungen in der Stadt verbreitete und dadurch eine größere Zuhörerzahl herbeigelockt wurde, als ich hatte hoffen dürfen. Es war die Elite der Leipziger Musikfreunde und ein sehr empfängliches Publikum. Es gelang mir nun auch, mein Auditorium so zu enthusiasmieren, daß ich nach Beendigung des Concerts stürmisch aufgefordert wurde, ein zweites zu geben. Dieses fand acht Tage später statt und war eins der besuchtesten, die je ein fremder Künstler in Leipzig gegeben hat. In der Zwischenzeit wurde ich häufig zu Quartettpartien eingeladen, bei welchen ich dann meine Lieblinge, die sechs ersten Beethovenschen Quartetten, nachdem ich

1) »Louis Spohr's Selbstbiographie«, 2 Bände, Kassel und Göttingen Georg H. Wigand 1860. Vergleiche Band I, Seite 80ff. Diese in Tagebuchform gehaltene Lebensbeschreibung stammt aus den letzten Lebensjahren Spohr's, sie dürfte in den Jahren 1847—1858 niedergeschrieben sein. Bis zum Jahre 1822 erzählt Spohr selbst. Nach seinem Tode wurde die Biographie aus seinen nachgelassenen Papieren ergänzt.

sie vorher mit den Begleitern eingeübt hatte, vorzugsweise zu Gehör brachte. Ich war der erste, der sie in Leipzig spielte, und es gelang mir, sie durch meine Vortragsweise zu voller Anerkennung zu bringen. Bei diesen Quartettpartien lernte ich auch zuerst den Redakteur der musikalischen Zeitung. Hofrat Rochlitz, kennen und blieb seitdem mit ihm in der freundschaftlichsten Verbindung bis zu seinem Tode. Rochlitz berichtete in seiner Zeitung über meine Conzerte.«

Spohr entschuldigt sich nun gewissermaßen, daß er den Bericht über diese Konzerte im Tagebuch wörtlich wiedergibt, glaubt es aber tun zu dürfen, da durch ihn sein Ruf in Deutschland zuerst begründet wurde und er bestimmend auf sein Lebensgeschick einwirkte. Aber in der Bescheidenheit, die ihn Zeit seines Lebens auszeichnete, läßt er alle Stellen weg, die dem Menschen Spohr manches Angenehme sagten, und zitiert [1]:

»Herr Spohr gab am 10. December 1804 zu Leipzig ein Conzert und auf Aufforderung Vieler am 17. ein zweites; in beiden aber gewährte er uns einen so begeisterten Genuß, als außer Rode [2] kein Violinist uns gewährt hatte, so weit wir zurückdenken können. Herr Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren, leistet, erstaunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns ein großes Conzert von seiner Composition (*D-moll*), und dies auf Begehren zweimal, und ein anderes eben so von ihm selbst geschrieben (*E-moll*). Seine Concerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind, und besonders wissen wir dem aus *D-moll* durchaus kein Violinconcert vorzuziehen, sowohl in Hinsicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Hinsicht auf Strenge und Gründlichkeit. Seine Individualität neigt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Herr Spohr kann Alles; aber durch jenes reißt er am meisten hin. Was vorerst Richtigkeit des Spiels in weitester Bedeutung heißt, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentons, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, selbst bei den größten Schwierigkeiten — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiele einhaucht, der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühles, der feine Geschmack, und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Compositionen und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren

1) Die vollständige Rezension siehe Allgemeine musikalische Zeitung, VII. Jahrgang, Seite 202.

2) Rode, Jacques Pierre, 1774—1830, Schüler von Fauvel und Viotti, Primgeiger der Pariser Großen Oper, bekleidete nebstbei die Professur fürs Violinspiel am Pariser Konservatorium. Rode unternahm große Konzertreisen, die ihn auch durch Deutschland und Österreich führten. Als Komponist erfreut er sich noch heute bei Violinspielern einer beträchtlichen Beliebtheit. Vergleiche A. Pougin, *Notice sur Rode* 1874.

Künstler. Diesen letzteren Vorzug haben wir noch an keinem Violinisten in dem Maße zu bewundern Gelegenheit gehabt, als an Herrn Spohr, und zwar vornehmlich bei seinem Quartettenspiel. Kein Wunder daher, wenn er überall wohlgefällt und fast gar keinen Wunsch zurückläßt, als daß man ihn behalten und immer hören möchte.«
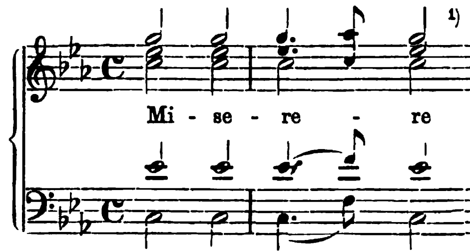
Trotz dieser begeisterten Kritik, trotz der vorhergegangenen persönlichen Bekanntschaft kam es noch auf Jahre hinaus nicht zu einem innigeren Verkehr. Ab und zu mag ja wohl ein Briefchen hinüber- und herübergeflogen sein, wie wir aus dem ersten Brief Rochlitz' zu schließen berechtigt sind, aber nachhaltend hat diese vermutliche Korrespondenz in keinem Falle gewirkt. Erst Spohr's Reise nach Italien und die dort gesammelten Eindrücke, namentlich eine Aufführung des »*Miserere*« in der Sixtinischen Kapelle in Rom am 3. April, waren die nächste Veranlassung dazu, daß sich beide Männer näher traten. Nach der Rückkehr aus Italien sandte Spohr von Aachen aus — man schrieb das Jahr 1817 — einen Artikel über die erlebte Aufführung[1]. Auch im Tagebuch[2] verbreitet er sich mit der Weitschweifigkeit des gern plaudernden alten Herrn über dieses Ereignis. Recht anschaulich schildert er die Schwierigkeiten, die es machte, bevor man Eintrittskarten erhalten konnte, und ist nicht wenig stolz darauf, daß sein bißchen »Schwizerdütsch« bei dieser Gelegenheit mehr Wert hatte als alles Englisch und Französisch.

»Vor dem Anfang des Gesanges wurden neunzehn Psalmen abwechselnd von hohen und tiefen Stimmen auf dieselbe Art im *unisono* abgebetet, die uns schon um Weihnachten so viel Langeweile gemacht hatte, und acht oder neun davon hatten wir noch zu überstehen! Nach einem jeden, der etwa fünf lange Minuten dauert, wird eins von den Lichtern ausgelöscht, die auf einem kolossalen, pyramidenförmigen Armleuchter vor dem Hochaltare brennen. Wie sehr wünscht man, daß auch das letzte erlöschen möge! Endlich kommt der ersehnte Augenblick und es tritt nach und nach eine Stille ein, welche die Erwartung auf das, was nun folgt, nicht wenig steigert. Dieser Spannung, der feierlichen Dämmerung in der nur noch vom letzten Schein der Abendröthe matt erleuchteten Kirche und der Ruhe, die das Ohr nach dem rohen Abbrüllen der Psalmen nun endlich empfindet, war es wohl zuzuschreiben, daß der erste langgetragene Accord von *C-moll* solch einen wohlthuenden Eindruck auf mich machte, daß es mir Musik aus einer anderen Welt zu sein schien. Doch nur zu bald wurde man erinnert, daß man eine irdische, und zwar eine von Italienern gesungene, höre; denn gleich im zweiten Takte wurde das Ohr von fürchterlichen Quintenfolgen zerrissen! Der Satz heißt ohne Zweifel so:
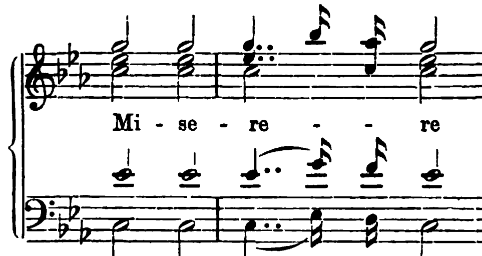
---

1) Vergleiche Allgemeine musikalische Zeitung 19. Jahrgang, Seite 674 ff. »Über die diesjährige Aufführung des *Miserere* in der sixtinischen Kapelle zu Rom.«

2) Selbstbiographie, Band II, Seite 37 ff.



wurde von den Sängern aber auf folgende barbarische Art verziert vorgetragen:



Ich würde es keinem Andern, ja meinen eigenen Ohren nicht geglaubt haben, daß man so in der Sixtini'schen Kapelle singen könne, wenn ich dieselbe Stelle später nicht noch einmal wiederholt gehört hätte. Ist das vielleicht die geheimnisvolle Art, diese alten Compositionen vorzutragen, von der man erzählt, daß sie nur immer diesem Sängerchor bekannt gewesen sei und sich durch Tradition fortgeerbt habe? Doch nein! so barbarisch können nur neuere Italiener singen, die wohl Sinn für Melodie haben, in allem aber, was Harmonie heißt, im höchsten Grade unwissend sind.«

Spohr's kritischer Sinn, besonders seine Objektivität ließen ihn indes auch die guten Seiten des Chorgesangs in der Sixtinischen Kapelle wahrnehmen. So wie er schonungslos die eingerissenen gesanglichen Unarten aufdeckt, so findet er auch Worte hoher Anerkennung für die ausgezeichnete Wirkung dieser *a cappella* Musik und er kann es wohl begreifen, »daß dieselbe in früheren Zeiten, als der Sänger-Chor noch besser war, auf Fremde, die noch nie eine reine Vokal-Musik und Kastraten-Stimmen gehört hatten, einen ungeheuern Eindruck machen mußte.«

Auf die Einsendung des Miserere-Aufsatzes erhielt Spohr folgenden Brief:

Leipzig, d. 22sten August 1817.

Wohlgeborner, Hochgeehrter Herr Kapellmeister!

Sie haben mich durch Ihr Briefchen (Achen, d. 10ten Aug.) und dessen Einlage (über d. *Miserere* in Rom) auf mehr als eine Weise erfreut, und ich

1) Im Tagebuch stehen in beiden Beispielen statt der halben Noten im dritten und letzten Viertel des zweiten Taktes Viertelnoten und Pause.

danke Ihnen von Herzen dafür. Jener interessante Aufsatz wird in diesen Tagen gedruckt, und gewiß jedem Leser, wie mir, willkommen seyn; und dies, wie Ihre früheren Berichte umsomehr, da Sie Ihren geehrten Namen unterzeichnen, und sonach keinem irgend ein Zweifel oder Bedenken einkommen kann. Auch für jene frühern, wahrlich höchst anziehenden Berichte sage ich Ihnen Dank. Sie sind überall mit großer Teilnahme, nicht nur an den Gegenständen, sondern auch an Ihrer Person, gelesen worden. Eben darum bitte ich gar sehr, die mir nun gemachte Hoffnung zu erfüllen; die nämlich, von vorzüglichen, wahrhaft merkwürdigen musikal. Angelegenheiten von Zeit zu Zeit Ihren Freunden durch die musikal. Zeitung etwas zukommen zu lassen. Ich darf mir diese Bitte umso eher erlauben, da hiermit nicht nur der eine Theil, der Leser, sondern auch der andere, der Verfasser Gewinn hat; und zwar einen Gewinn der Art, wie Männer edlern Sinnes ihn nicht nur suchen dürfen, sondern suchen müssen, um dann desto mehr und desto erfreulicher wirken zu können. — Mit Vergnügen mache ich Sie, dem es vor diesem die lieben Landsleute nicht eben überall leicht gemacht, darauf aufmerksam, daß und wie in der musikal. Zeitung, seit Sie Wien zu verlassen im Sinn hatten, von dort, Zürich, Mayland, Rom etc., dann wieder von Zürich, Carlsruhe etc., ferner auch bey Anzeigen und Beurtheilungen Ihrer Werke, gesprochen worden. Ich kann nicht zweifeln, eben das muß einen Künstler, wie ich Sie stets verehrt, und einen Mann, wie ich Sie seit einiger Zeit erst näher kennen zu lernen Gelegenheit gefunden, werth und erfreulich sein. Und eben dies bringt mich auch ganz natürlich auf einen andern Punkt, um welcheswillen mir Ihr Briefchen so willkommen gewesen. Es hat mir nämlich seit mehreren Jahren geschienen, als ob Sie mir mit einer Art Mißtrauen, oder wenigstens nicht mit dem Zutrauen, im Verhältnis zu Ihnen, Ihren Werken und Verdiensten, betrachteten, das ich doch zu verdienen glaubte. Das hat mir leid gethan; und wiewol ich dieser Empfindung, wie ich redlich versichern kann, niemals soviel Raum gegeben habe, daß sie mich gegen Sie und Ihre herrlichen Leistungen erkältete — wie viel weniger läßig oder gar ungerecht machte: so hatte ich doch aufgegeben, Ihnen näher zu treten, wozu sich übrigens auch die Gelegenheit nicht recht bieten wollte. Jetzt schenken Sie mir Zutraun, und daß ich Ihnen jenes so offen darlege, beweise Ihnen meine Neigung und meinen Vorsatz, Ihnen ein Gleiches darzubringen. Die Folge soll noch besser darthun, was ich hier versichere; und ich fordere Sie selbst auf, mir dazu Gelegenheiten zu geben: denn persönlich, und es ist Ihnen dann um's Herz wie mir; so wollen wir uns gegenseitig recht ausreden und vollkommen verständigen; und gewiß, daraus wird sich zwischen uns ein Verhältnis bilden, wie es uns beyden zukömmt, und eigentlich immer unter uns hätte stattfinden sollen. Glauben Sie ja nicht, daß in diesen Äußerungen der Herausgeber der musikal. Zeitung, journalistenmäßig, mit hineinspricht: ich habe von alle dem, was Sie für dies Institut thun können und mögen, schlechterdings nichts, als was jeder Leser davon hat, der aber so viel warmen Antheil an der Tonkunst und an Ihnen nimmt, wie ich — wie ich denn überhaupt von dieser Zeitung keinen Gewinn habe, keinen suche und nur mein Geschick preise, das mich so gestellt hat, für das, was meine Lieblingsneigung von jeher gewesen, ohne jene Rücksichten thätig und wirksam seyn zu können. — Was Sie mir für die musikal. Zeitung senden, belieben Sie nicht unter meiner Adresse, sondern: »An die Redaction der Leipziger musikal. Z., ab-

zugeben bey Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig« zu senden, und nicht postfrey zu machen. Ich erhalte es eben so sicher, und es bleibt nicht, wie wol andere Briefe, länger liegen, wenn, wie das zuweilen geschieht, Geschäfte etc. mich von der Stadt entfernt halten. — Mit wahrer Hochachtung und Ergebenheit mich Ihnen empfehlend,

Rochlitz.

In Beantwortung dieses Briefes wandte sich Spohr mit zwei Anfragen an Rochlitz, seinen Vertrauensmann. Die eine betrifft die Besprechung der Prager Aufführung seines »Faust«[1]). Damals war Carl Maria von Weber[2]) noch in Prag, der (freilich spielten da auch private Verhältnisse mit hinein, Liebesgeschichten, die ihm vielleicht den sonst so offenen Blick trübten), mit den Prager Verhältnissen nicht so recht zufrieden, durch eine Briefstelle Rochlitz ein Recht gab, von dem »jetzt so verdumpften Sinn der Prager« zu reden. Unmutig schrieb er einmal an den Redakteur der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« unterm 16. Mai 1814[3]):

»Der Geist des Publikums, den Sie so treffend wahr, einen matten, unruhig in's Blaue hinaus wünschenden nennen, ist so niederschlagend für den schöpfenden Künstler, daß er ganz dem entsagt, auf selbes zu wirken, und sich wieder von ihm begeistern zu lassen. Nichts erregt eigentlichen Enthusiasmus, alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Haufe fühlt nicht als Haufe, weil er überhaupt keinen Gemein-Geist besitzt, keine Geselligkeit existirt, und jeder Stand, und in diesem wieder jede Familie isolirt für sich dasteht und vegetirt.«

Trotzdem unterließ es Weber nicht, dasselbe Publikum durch Referate über die neuen aufgeführten Opern zu belehren, wie er es auch mit dem »Faust« tat. Freilich stand das Referat nicht in der Leipziger »Allgemeinen«[4]), und nur insofern hatte die Inkrimination Rochlitz' einen tat-

---

1) »Faust«. Romantische Oper in zwei Aufzügen von J. C. Bernard, 1813 in Wien komponiert; die Oper wurde in der Zeit von Ende Mai bis Mitte September beendet und am 1. September 1816 zum erstenmal in Prag gegeben.

2) Weber war von 1813—1816 in Prag Operndirektor und Reorganisator der durch die Unfähigkeit Wenzel Müller's zugrundegegangenen Oper. Vergleiche Max Maria von Weber, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Drei Bände. Leipzig 1864.

3) Weber, Band I, Seite 437.

4) Weber führt als Fundort dieses Artikels an »das Prager Lokalblatt 'Sammler'«. (Band I, Seite 568.) Allein in Prag, also an der Quelle, konnte ich die Existenz eines Blattes mit diesem Namen nicht nachweisen. Dagegen kam in Wien bei Strauß von 1808 angefangen ein »Sammler« genanntes Konversationsblatt heraus, das Berichte über Prager Theater-Aufführungen brachte. Da ich aber hier in Prag von dieser Zeitschrift nur den Jahrgang 1814 auftreiben konnte und gerade aus diesem Jahre literarische Arbeiten C. M. v. Weber's nicht vorhanden sind, so vermag ich nicht mit Bestimmtheit anzugeben, ob Weber's Rezension im Wiener »Sammler« erschienen ist.

sächlichen Hintergrund. Weber vindiziert in seinem Bericht dem Prager Theater »die Ehre, dieses schöne Erzeugnis deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne« gebracht zu haben. Nach der Besprechung des Textes von Bernard fährt er fort:

»In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch, daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Komponisten.

Herr Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalkompositionen aller Art einen so achtenswerten Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Opernkomponist kennt ihn zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht, und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloser beobachten, durch eigne Versuche sammeln kann. Das »Duell« mit der »Geliebten« für das Hamburger Theater (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Herrn Spohr's ausspricht, sehr nahe; und diese romantische, düstere Geisterwelt entspricht recht der innern Tonwelt dieses Componisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmuth in den einzelnen Theilen, und erschütternder Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als: Instrumentation und Harmonieenfülle, ist mit der ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen. In dieser Beziehung wird die effektvolle Ouvertüre erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich, von der der Componist selbst als Vorwort in dem gedruckten Buche folgendes zu äußern nöthig fand:

»Der Tonsetzer hat in der Ouverture Fausts innere Lebenszustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht.«

»Im *Allegro vivace* ist das sinnliche Leben Fausts und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Überdruß daran weckt das Bessere in ihm, und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit betäubt werden.«

»Im *Largo grave* ist sein endliches Ermannen, das Bestreben dem Bösen zu entsagen, und im *Fugato* das allmälige Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkern Lockungen der Sinnlichkeit — *tempo primo* — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüsten«.

Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in dieser, sowie in allen Arbeiten Herrn Spohrs, der Ausführung in musikalischer Hinsicht entgegenstellen, mögen freilich die Aufführung dieses schönen Werkes mancher Bühne erschweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunstliebende Publikum aufmerksam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des gesammten Opern-Personals, Chors und Orchesters keine Anstrengung für zu groß hält, um neue und oft schon deshalb schwierige Kunstwerke demselben vorzuführen.«

So lautete Weber's Urteil, das, in der »Allgemeinen« veröffentlicht, allerdings größeres Aufsehen erregt und für Spohr natürlich auch wertvoller gewesen wäre.

Die zweite Anfrage bezog sich auf die Besetzung des Berliner Kapellmeister-Postens mit Spontini[1]). Das Schreiben hatte nachstehenden Wortlaut:

Leipzig, d. 1sten Octbr. 1817.

Ew. Wohlgeb.

haben mein voriges Schreiben vollkommen so aufgenommen, wie ich erwartet hatte; und so bedarf es künftig weder von mir, noch von Ihnen, der Zusicherungen von Theilnahme u. dgl. Vielmehr komme ich jetzt, zumal da ich, wie leider überhaupt, von nöthigen, wie von eigentlich unnöthigen, darum aber doch unabwendbaren Beschäftigungen fast erdrückt werde — auf die beyden Angelegenheiten, worüber Sie meinen Rath verlangen. — In Prag, wo so Wenige schreiben können, und von den Wenigen kaum Einige schreiben mögen, besitzt, wie Sie mit Recht vermuthen, die musikal. Zeitg. seit mehreren Jahren keinen Correspondenten, und kann jetzt auch keinen erreichen. Alle vielfältige Bemühung ist vergebens gewesen. Zwar gibt's Herren, die zuweilen sich selbst und einen Gevatter ausposaunen möchten: aber das kann nicht angenommen werden. Als Maria v. Weber noch dort war, und ich erfuhr, Ihr Faust sey eben auf die Bühne gebracht, schrieb ich diesem um Nachricht darüber für jene Zeitg.: er versprach sie, gab sie aber nicht. Als er weg und vorerst nach Berlin gieng, besuchte er mich, versprach, auf mein Erinnern von Neuem, hat aber noch heute nichts gethan. Auch hat Ihr Faust zwar einen günstigen, doch nicht eben ausgezeichneten Erfolg gehabt; was aber durchaus nicht gegen ihn sprechen soll, denn ich kenne den jetzt so verdumpften Sinn der Prager — doch aber ihm (dem Faust) in der allgemeinen Meynung, wie sie bey der großen Masse vor Kenntnis des Werkes aus den öffentlichen, eleganten und nicht eleganten Klatschbuden sich zu bilden pflegt, nachtheilig geworden ist. Schriebe Weber wirklich darüber, so würde das von guter Wirkung seyn; sonst aber (oder auch, bey jenem) wäre mein Rath, Sie schrieben dem Grafen Brühl[2]) nach Berlin, und bewirkten dort eine möglichst gute Aufführung. Machte da, eben da, das Werk bedeutendes Glück, wie ich nicht zweifle: so würde es dann gewiß auf den

---

1) Über Spontini in Berlin vergleiche Spitta, »Spontini in Berlin« in »Zur Musik — Sechzehn Aufsätze« Berlin 1892 sowie Altmann »Spontini an der Berliner Oper. Eine archivalische Studie« in Band IV, Seite 244 ff. der Sammelbände der IMG.

2) Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul Graf von, 1772—1837 wurde nach Iffland's Tode General-Intendant der Königlichen Schauspiele. Seine allmächtige Stellung erlitt einen harten Stoß durch die Berufung Spontini's. Die ewigen Kompetenz-Konflikte mit letzterem untergruben Brühl's Gesundheit. Im Jahre 1828 wurde ihm, nachdem er von einer schweren Krankheit genesen war, die wiederholt erbetene Entlassung bewilligt. Förster's ungünstiges Urteil über Brühl (in der Allgemeinen deutschen Biographie) erfährt jedoch eine Modifikation zu Gunsten des Verkannten durch Altmann's urkundliche Nachweise in dem (Anmerkung 1 angeführten Aufsatz.

meisten Theatern gewünscht werden. Der Faust Klingemanns[1]), der, wie er nun auch seyn mag, überall eingeführt ist und eine gewisse Art des Effects allerdings hervorbringt, erschwert dem Ihrigen ebenfalls den Eingang. Erlauben Sie mir dabey eine Frage! Sie erklären ihn für Ihre beste Arbeit: gehet es Ihnen auch nicht, wie mehrern andern Künstlern, daß sie sich in so fern selbst verkennen, als sie von einer Seite durch ihre innerste Natur, von der andern durch ihren Vorsatz geleitet werden, und nun, was sie dort leichter erringen, dem ungerecht nachstellen, was sie hier schwerer zu Stande bringen? Ich — nach alle dem, was ich von Ihren Werken kenne — ich glaube, Ihre eigentliche Heimath ist, wie J. Haydns u. Beethovens, in der Instrumentalmusik. Da vermögen Sie aber auch alles, wenn Sie nur wollen. Einen schönen und neuen Beweis dafür habe ich erst in diesen Tagen mir wieder verschafft, indem ich mir Ihr Concert aus Emoll (bey Peters) in Partitur setzen lassen, damit ich etwas Ordentliches und Ausführliches — wie weit dies bey Werken dieser Gattung überhaupt in meinen Kräften ist — darüber sagen könne. Sie werden meine Anzeige sobald zu lesen bekommen, als sich Platz finden will; wenigstens noch in diesem Jahr: u. ich wünsche, daß Sie damit zufrieden seyn mögen. — Über die zweyte Ihrer Angelegenheiten kann ich kurz seyn. Der König von Preußen hat, wie Sie nun aus öffentl. Blättern wissen werden, in Paris Spontini'n zum Kapellmeister angenommen. Jene öffentliche Aufforderung, Webers wegen, war wol nur eine Manipulation seiner Berliner Freunde. Auch glaube ich nicht, daß W. von Dresden[2]) weggienge; wenigstens würde ichs ihm sehr verdenken: denn, wie er sich in Achtung, und sonst auch, zu setzen gewußt hat, kann sich ein wahrer, und nicht mehr in eitlem Zujauchzen u. dgl. lebender Künstler billiger Weise kaum eine bessere Stelle wünschen. Ihnen würde es aber dort schwerer geworden seyn, Polledros[3]) wegen. — Da ich aber nun Ihre Gedanken und Wünsche über diesen Punkt kenne, werde ich, im Fall ich künftig etwas Ähnliches erführe, Ihnen Nachrichten geben, und Mittel und Wege, weiß ich sie selbst, gleichfalls. Unser alter, wackerer Schicht[4]) wird stumpf, u. ein Schlagfluß scheint ihm nachzuschleichen, der ihn einmal schnell anpacken kann; Schneider[5]) erhält dann wahrscheinl. seine Stelle an der Schule: möchten Sie dann Direktor unserer neuen, schönen

1) Klingemann, Ernst August Friedrich, 1777—1831, Direktor des Braunschweigschen Nationaltheaters, 1830 General-Direktor des Hoftheaters. Von seinen dramatischen Werken hatte lediglich »Faust« (1815) größeres Glück, indem er sich bis in die Sechziger Jahre auf den Bühnen erhielt und nicht selten Goethe's Faust als ebenbürtig an die Seite gestellt wurde.

2) Weber trat 1817 seine Dresdener Stellung an, wiederum Organisator, diesmal der neu zu errichtenden deutschen Oper, die sich durch seine Verdienste sehr bald mit der unter Morlacchi's Regime stehenden Italienischen messen konnte.

3) Polledro, Giovanni Battista, 1781—1853, Paganini's Schüler, kam 1814 als Konzertmeister nach Dresden.

4) Schicht, Johann Gottfried, 1753—1823, wurde 1785 nach Hiller Dirigent der Gewandhauskonzerte, 1810 Thomaskantor.

5) Schneider, Johann Christian Friedrich, 1786—1853, wurde 1813 Organist der Thomaskirche, 1821 ging er nach Dessau als Hofkapellmeister. Sehr geschätzt war unter seinen Kompositionen das Oratorium »Das Weltgericht« (1819 komponiert), von dem auch später in den Briefen die Rede ist.

Oper werden? Schneider ist außerdem auch noch Organist an der Thomaskirche, was er als Cantor nicht bleiben könnte. — Und nun noch ein Wort, das Sie mir ja nicht mißdeuten dürfen! Muthen Sie mir nicht zu, oft und viel zu schreiben: ich arbeite, oder sitze doch mich ohnehin in ein steifes Alter, und muß mich zurückhalten.

Mit Hochachtung und Freundschaft Sie begrüßend

Rochlitz.

Tatsächlich wurde in der nächsten Zeit nicht »oft« und nicht »viel« geschrieben. Es mußte ein Zeitraum von beinah acht Jahren vergehen, ehe Rochlitz wieder zur Feder griff und Spohr die Dichtung zu einem Oratorium anbot. Es hieß: »Die letzten Dinge« und war — vorläufig — nach Worten der Offenbarung Johannis verfaßt. Rochlitz machte sofort, noch bevor er den Text auch wirklich übersandte, die notwendigen Andeutungen über seine Absichten, die ihn bei der »Zusammenstellung« des Textes geleitet und wußte die Sache so interessant darzustellen, daß Spohr wirklich anbiß. In selbstloser Weise verzichtet Rochlitz übrigens auf jeden materiellen Vorteil, der ihm als dem Dichter etwa zufallen könnte. Der Brief hat folgenden Wortlaut:

Leipzig, d. 2ten Julii 1825.

Ew. Wohlgeb.

erinnern sich hoffentlich meiner, und dann erinnern Sie sich auch meiner großen Hochachtung gegen Sie, die durch Ihre neuesten Werke nur hat vermehrt werden können. Da bedarf es zu dem, was ich sagen will, auch keiner Einleitung. Ich habe ein Oratorium — nicht gedichtet, denn, meiner Überzeugung nach, kann und soll ein Oratorium, im reinsten und höchsten Sinne des Wortes, überhaupt nicht gedichtet, sondern, wie ich hier gethan, blos aus den erhabensten und (auch für Musik) passendsten Stellen der heil. Schrift zusammengestellt werden; und frage an, ob Sie geneigt sind, es in Musik zu setzen. Die Aufgabe ist groß und sehr schwierig; letztes um so mehr, da das Werk nothwendig im höchsten Kirchenstyl geschrieben werden müßte, d. h. im Wesentlichen in dem, der Vorfahren, bis auf und mit Händel, doch allerdings mit Benutzung der seitdem so sehr vermehrten und vervollkommneten Kunst- und Ausdrucksmittel. Es heißt: Die letzten Dinge; nach den Worten der Offenbarung Johannis. Die Wahl und Anordnung der Stellen ist, wie im Ganzen, so in jedem Einzelnen, mit ganz bestimmter Hauptrücksicht auf Musik und deren Effekt getroffen. Gelingt die Ausführung durch den Componisten und dann durch die Musiker: so muß dieser erhaben und groß sein. Die letzte wird leicht zu erlangen seyn, da eigentliche Arien und sonst schwierige Soli gar nicht vorkommen, sondern bloß begleitete Recitative, kurze mehrstimmige Soli und vor allem Chöre, doch keine doppelten oder sonst sehr künstlichen, wie sie jetzt nun einmal nicht mehr wirken würden. Es handelt sich hier allein um Ideen, Charakter und feste Haltung des Styls. Das Werk ist nicht lang, hat eigentlich nur Eine Abtheilung; doch würde es, wie ich mir's in Musik gesetzt denke, ziemlich die Zeit eines Concertabends (etwa $1^1/_2$ Stunde) ausfüllen, auch nichts vor- oder nachher dulden, und, müßte es seyn, eher zulassen, daß es in zwey Theilen gegeben würde. Das sey vorläufig genug von ihm. — Ich weiß, daß mit solchen

Arbeiten jetzt schwerlich Geld verdient wird: so will ich denn für meinen Antheil daran gar nichts haben. Ich will nur, daß solch ein Werk zustande komme. Übernähmen Sie es, und machte es dann Glück in der Welt: so würden Sie selbst mir auch einigen Vortheil gönnen wollen; und so bliebe das ganz Ihnen überlassen. Sie sind durchaus und zuverlässig der Erste, dem ich von der ganzen Sache sage: Sie werden wohl auch, selbst wenn Sie es nicht übernehmen, der Letzte seyn; denn, wiewohl ich Mehrere kenne, die schnell zur Hand seyn und alle erreichbaren Kehlen und Instrumente in Bewegung setzen würden, so kenne ich, außer Ihnen, doch Keinen, der wirklich in die Idee eingehen könnte, oder könnte er's, dazu geneigt seyn und ihrer Ausführung alles das darbringen möchte, was dazu nöthig ist. Und so bitte ich denn um Ihre Antwort. Ich dränge nicht um diese, denn ich weiß, daß dies zuvor wohl erwogen seyn will; aber sie bestimmt zu erhalten — das wünsche ich. Ich werde alt und sonach wird meine Zeit mir kurz: ich möchte sie zu Rathe halten und in unnöthige Unterhandlungen u. dgl. mich nicht gern einlassen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung mich

Ew. Wohlgeb.

empfehlend,

Rochlitz.

Die Freude, die Rochlitz über die Annahme seiner Dichtung empfand, drückt der folgende Brief aus. Er übersendet den Text und fügt in bescheidenem Tone einige praktische Ratschläge bei, die Spohr bei der künftigen Komposition sehr wertvoll waren, wie er selbst ganz offen im Tagebuch[1]) eingesteht. »Ich begann mit neuen Studien des Kontrapunkts« trägt er ein, »und des Kirchenstils und machte mich mit großem Eifer an die Komposition, wobei ich den Vorschlägen des Dichters folgte, welche er mir bei Übersendung des Textes über die Auffassung desselben gemacht hatte und die ich sehr bewährt und fördernd fand.« Wie sachkundig und von welcher Liebe für den Gegenstand erfüllt seine Vorschläge waren, ersehen wir am besten aus dem Briefe selbst:

Leipzig, d. 18ten Jul. 25.

Ew. Wohlgeb.

haben mich durch Ihr Schreiben von mehr als Einer Seite sehr erfreut. Zuerst und im Allgemeinen schon dadurch, daß Sie mich in Ihnen über die ganze Gattung von Musik, wovon zwischen uns die Rede geworden, einen vollkommen Gleichgesinnten finden lassen; denn, eine einzige Bemerkung abgerechnet, (wovon hernach) sprechen Sie mir ganz aus der Seele: und es kann kaum etwas erwünschter seyn, als, was unser Einer durch Nachdenken und Untersuchen gefunden hat, von einem genialen und erfahrenen Künstler auf seinem Wege gleichfalls gefunden zu erblicken und damit die sicherste Bestätigung seiner Überzeugung zu empfangen. Jene Bemerkung betrifft die Wiederholung der Worte. Diese wichtige Sache scheint mir auf folgende Grundsätze zurückzuführen: Alles, was historisch ist, — aber dies Wort im weitesten Sinne genommen, so, daß es nicht blos

1) Selbstbiographie, Band II, Seite 170.

das Erzählende oder äußerlich Geschehende, sondern auch die nach und nach sich entwickelnden Gefühle anzeigt — das sollte nicht oder doch nur selten wiederholet werden: was aber ein allgemeiner Satz ist — nach alter Rede: ein Spruch — das bedarf der öftern Wiederholung. Und dies Letztere ist es auch, was sich zur contrapunktischen Behandlung eignet; wo dann die Forderungen der Rede- & der Tonkunst von selbst gar schön in Eins zusammenfallen: jeder feststehende Gedanke solch eines Spruches seine feststehende Melodie; beyde mit einander immer wiederkehrend, zu einem Ganzen, und immer enger verbunden, immer eindringlicher ans Herz gelegt und auch dem Verstande schärfer vorgehalten! Wenn demnach z. B. Händel im Messias aus den Worten: doch ließest Du ihn im Grabe nicht etc. eine Arie mit öftern Wiederholungen machte, so that er Unrecht, wenn er aber: Halleluja! Gott der Herr regiert allmächtig! oft wiederholete, so that er Recht. —

Im Besondern aber mußte mich ihre Annahme meines Erbietens erfreuen. Wahrlich, es wird da ein Werk zu Stande kommen, wie wir, für unsere Zeit und den jetzigen Stand der Musik, noch keines haben; ein Werk, das dafür dasselbe wird, was Händel's Oratorien für seine Zeit und den damaligen Stand der Musik waren; eben damit ein Werk, das, wie jene auch, selbst in der Folgezeit von entschiedenem Werthe bleibt und stets von neuem edlere Freude und wahre Erbauung gewährt. Von dem Texte selbst, den ich beylege, will ich nur erwähnen, wozu Sie mir Gelegenheit geben und was sich zunächst daran schließt. Verlängern konnte ich ihn nicht, so gern ich allen Ihren Wünschen mich fügte; denn das göttliche Werk des Johannes giebt nichts weiter für unsere Zwecke her, außer Stellen, die, dem Sinne nach, dasselbe enthalten, und Fremdes durfte nicht eingeschaltet werden, weil ja Nichts diesen, den allererhabensten Schwung hat. Auch hat mich, wie wahrscheinlich Sie auch, die Erfahrung gelehrt, daß man unsre jetzigen, so leicht zerstreueten und von der Höhe gesteigerter Gefühle so leicht herabsinkenden Zuhörer sehr schwer und höchst selten, nach der Schwatz-Pause, wieder genugsam erheben und in der Erhebung festhalten kann. — Die Zeit der Dauer des Ganzen zu verlängern, haben Sie selbst in der Hand. So kann z. B. die zweyte große Scene, (ich habe die Scenen durch * unterschieden,) wenn Sie es wollen, eine Viertelstunde dauern, ohne ausgedehnt zu erscheinen; die Overtura kann lang ausgeführt werden; die zweyte Einleitungsmusik, (womit die zweyte Hauptabtheilung beginnt,) nach Verhältnis, auch nicht kurz etc. Übrigens werden Sie leicht bemerken, daß ich dem, was doch eigentlich den Gipfel unsrer Musik ausmacht — der vollendetsten Orchestermusik — Raum und Gelegenheit gegeben habe, so (auch für Ausmalung der innigsten, den Worten nicht mehr zugänglichen Gefühle) selbstständig aufzutreten, wie das in Gesangswerken noch nirgends geschehen ist; und Sie, mit Beethoven, doch ganz gewiß der größte Meister dieser Gattung, werden damit zuverläßig die herrlichsten Wirkungen hervorbringen. Die Momente, die ich dafür gewählt, sind gut — ich darf das behaupten; sie lassen auch zu, wahrhaft Neues zu sagen, selbst durch besondere Wahl und Anordnung der Instrumente. — Daß ich mir erlaubt habe, bei gewissen Hauptstücken hinzuzusetzen, wie, durch wen, etc. ich mir sie musikalisch ausgeführt denke; das werden sie nicht mißdeuten, indem ich ausdrücklich versichere, daß mit allen diesen Zusätzen gar nichts gesagt seyn soll, außer eben: So denke ich mir's! was nicht im Geringsten ausschließen soll, daß

Sie sich das und jenes nicht anders und besser denken könnten. Es sind Vorschläge, und weiter nichts: Sie werden sie prüfen, und dann, nach Befinden, annehmen oder verbessern oder ganz verwerfen. Es ist nicht möglich, daß irgend Jemand mehr und williger die Rechte des Componisten anerkenne, als ich; und da ich hier mit einem Meister in Verbindung trete, den ich zugleich als denkenden und edlen Mann ehre: so kann mir die alberne Anmaßung, ihm Vorschriften bieten zu wollen, gar nicht einfallen.

Daß ich mich ungemein darauf freue, Sie im September vielleicht hier zu sehen, brauche ich nicht erst zu versichern. Möge Ihnen nur mein Text so gefallen, oder, was ich vielmehr sagen wollte, Ihr innerstes Wesen menschlich und künstlerisch so ansprechen, daß Sie dann gern sich darüber mit mir unterhalten.

Mit aufrichtigster Hochachtung mich

Ew. Wohlgeb.

empfehlend,

Rochlitz.

Wie gesagt, Spohr ging mit großem Eifer ans Werk. Die Komposition schritt rüstig weiter, aber der hinkende Bote kam nach. Die Dichtung war zu kurz, in Musik gesetzt vermochte sie kaum die normale Dauer eines Konzertabends einzuhalten. Jetzt handelte sichs darum, Spohr's Wünschen, die Verlängerung des Textes betreffend, auch wirklich zu entsprechen. Rochlitz tat alles Mögliche, aber die Ausbeute war doch nur gering. Es gelang ihm nur, die erste Abteilung zu erstrecken, keinesfalls aber konnte er, wie es Spohr gern gesehen hätte, die Dichtung in drei Akte umgießen. Da aber die Einschaltungen nicht dem Evangelium Johannis entnommen waren, sondern den Propheten Jeremias und Hesekiel, so mußte jetzt auch der Titel geändert werden. Nach Rochlitz' Vorschlag hieß er nun: »Die letzten Dinge. Oratorium. Worte der heiligen Schrift, zusammengestellt etc.« Lesen wir den Brief, ein schönes Beispiel für warme Anteilnahme:

Leipzig, d. 1sten Nov. 25.

Wohlgeborener,

Hochgeehrter Herr Kapellmeister;

Mit wahrer Hochachtung und lebhafter Freude habe ich die Nachricht von Ihrer Begeisterung und Ihrem Eifer für unsere gemeinschaftliche und gewiß würdige Unternehmung gelesen. Auch ich habe es weder an gutem Willen, noch an Fleiß fehlen lassen, um Ihre, mir mitgetheilten Wünsche zu erfüllen; und es ist ganz wörtlich zu nehmen, wenn ich sage: ich habe mich von der Stunde der Ankunft Ihres Briefes bis heute täglich von früh bis in die Nacht damit beschäftigt, die prophetischen Bücher des alten und neuen Testaments durchzulesen, um noch aufzufinden, womit das Werk verlängert und der gewöhnlichern Dauer jetziger Oratorien näher gebracht werden könnte. Die Ausbeute finden Sie auf beyliegendem Blatte[1]. Drey

1) Das »beiliegende Blatt« sowie die im Folgenden bezogene Notierung des Chorals »Weine nicht« fehlen.

Acte zu liefern, ist unmöglich: Die Gegenstände selbst lassen es nicht zu. So blieb mir nichts, als den ersten zu verlängern, was ohnehin vortheilhafter ist, als wenn bey zweyactigen Werken aller Art der zweyte Theil so lange, als der erste dauert. Ist nun dies neu Hinzukommende doch nicht so viel, als Sie wünschen: so liegt das einzig daran, daß nirgends über jene Gegenstände mehr zu finden ist; wenn man nämlich nicht dasselbe, nur mit andern Worten oder Bildern, und — eine Hauptsache — nichts ohne jenen hohen prophetischen Schwung sagen will. Letztes muß aber um so mehr beobachtet werden, da es eben unser Werk besonders charakterisiren und von den andern, neuerlich gelieferten Oratorien unterscheiden soll. Doch behaupte ich, so lächerlich das scheint, sogar jetzt noch, und gegen Sie, den Meister, selbst: Das Ganze wird länger dauern, als Sie angeben, und nun, mit dem Einzuschaltenden, gewiß wenigstens anderthalb Stunden, und sonach, bey etwas langer Pause, ziemlich die gewöhnliche Zeit ausfüllen.

Von diesem Einzuschaltenden verspreche ich mir für die Wirkung viel, theils um sein selbst willen, theils, weil es zum Theil zu ganz besonderer, vor dem Andern abstehender Behandlungsart Gelegenheit giebt. Da Sie meine Ansichten und Gedanken davon verlangen, so erlaube ich mir, sie mitzutheilen — allerdings, hier wie früher, blos als Vorschläge, die ich Ihrer Prüfung unterwerfe und nur dann so ausgeführt wünsche, wenn Sie ganz mit mir übereinstimmen können.

Die Einschaltung Nr. 1 folgt auf den ersten Chor: nach dem dritten »Preiß und Ehre Ihm« etc. Ich denke mir die Worte des Recit., bis »geheimstes Innere«, pathetisch, aber einfach, mit nur kurzen Zwischen-Sätzen begleitet: von da an aber vom Orchester ins Große ausgemalt. — Das zweyte Stück: »Sey mir nicht schrecklich« etc. wird ein ziemlich ausgeführtes Duett. Der Text eignet sich, seinem Sinne nach, am besten für zwey Soprane: wünschen Sie aber durchaus den Tenor mehr zu beschäftigen, so kann es auch ihm und dem Sopran gegeben werden. Der Ausdruck ist flehendliche, demüthige Bitte. Je mehr er das, und die Instrumentation gemäßigt ist, desto mehr wird das Stück, eben an dieser Stelle, an's Herz dringen. — Den Satz: »So ihr mich« etc. denke ich mir im altrömischen Kirchenstyl geschrieben: Alle Singstimmen in ganzen u. halben Noten unisono, (vielleicht blos männliche Stimmen,) und die Instrumente — die Saiten - Instr. in gleichmäßig gehenden Staccato-Achteln, gleichfalls unisono und blos die Schlußfälle in harmonischen Accorden — mithin fast, wie Sie den Cantus firmus der Klarinetten etc. im ersten Tempo der Ouvertüre zur Jessonda so äußerst wirksam behandelt haben; oder zu jenem Gesange und seiner Unterstützung von den Blas-Instr., eine contrapunktisch verknüpfte Begleitung der Saiten-Instr., ohngefähr wie Mozarts Gesang der Geharnischten vor der Feuer- und Wasserprobe in der Zauberflöte. Ich ziehe, eben hier und in diesem Zusammenhange, das feste, wenn auch weniger kunstvolle vor. Dieser Text bekömmt gar keine Wiederholung der Worte.

Die Einschaltung Nr. 2 folgt unmittelbar auf die abgebrochenen Worte des Soprans: »Und siehe, ein Lamm, das war verwundet« . . ., und zwar so, daß nach diesen, auch in der Musik abgebrochenen Worten ein Takt, oder zwey, General-Pause hingeschrieben wird; worauf nun dieser treffliche, uralte Kirchenchoral folgt. Dann erst nehmen die Instrumente allein die Ausführung dieser Gefühle über sich; dann: »Weine nicht« etc. und alles, was folgt. Da dieser Choral in allen mir bekannten Choralbüchern verkünstelt

oder sonst modernisirt ist: so setze ich ihn Ihnen beyliegend nach dem alten Original auf. Ich würde ihn — die ersten 6 Takte von 4 Solostimmen piano, die Wiederholung vom Chor piano, die zweyte Wiederholung vom Chor forte, und dann das Amen wieder von jenen Solostimmen piano — Alles aber ganz ohne Instrumente singen lassen; wo hernach das leise Spiel der Saiten-Instr. allein, eine um so größere Wirkung machen würde. Da indessen dieser Choral im Texte immer etwas fremdartiges bleibt, so überlasse ich es Ihnen, ob sie ihn aufnehmen oder weglassen wollen.

Möge ich nun mit alle dem, Ihren Wünschen Genüge leisten; oder mögen Sie wenigstens daraus abnehmen, daß ich mich dessen befleißige. — Sollte es nicht rathsam sein, daß Sie das Werk, wenn es nun fertig, in Abschrift einigen der Fürsten, für die so etwas überhaupt ist, aber (das würden Sie selbst nicht anders wollen, und es thäte auch Ihnen keinen Eintrag) zugleich in meinem Namen übersendeten? Ihren Kurfürsten dürften Sie freylich nicht übergehen; gern, denk' ich, würden es aber sonst aufnehmen: Der König von Preußen; der jetzige König von Bayern; könnten Sie an ihn gelangen, der Kaiser Franz, und wohl auch der König von Sachsen. Vielleicht auch noch einige Fürsten. Es ist ein Vorschlag, den Sie überlegen mögen. — Ich aber freue mich auf Ihr Werk je länger, je mehr.

In wahrer Hochachtung und freundschaftlicher Ergebenheit

Ihr

Rochlitz.

Da die neuen Stellen nicht aus der Offenbarung J., sondern aus den Propheten Jeremias u. Hesekiel sind, so muß nun der Titel werden: Die letzt. D. Oratorium. Worte der heiligen Schrift, zusammengestellt etc.

Bereits Ende November war das Werk soweit gediehen, daß der erste Teil in einem Konzert zugunsten der in Seesen Abgebrannten, allerdings nur mit Klavierbegleitung aufgeführt werden konnte. »Mit Freuden bemerkte ich dabei, daß er einen tiefen Eindruck sowohl auf die Mitwirkenden, als auf alle Zuhörer machte, und diese Wahrnehmung war für mich um so mehr von Wichtigkeit, als sie mir die Überzeugung gab, den rechten Stil für dieses Werk gefunden zu haben. Insbesondere hatte ich mich bemüht, recht einfach, fromm und wahr im Ausdrucke zu sein und alle Künsteleien, alles Schwülstige und Schwierige sorgfältig zu vermeiden[1].« Auf die Benachrichtigung von der Aufführung des ersten Teils des Oratoriums schrieb Rochlitz nachstehenden, in Verehrung überströmenden Brief:

Leipzig, d. 5ten Dec. 25.

Wohlgeborner,

Hochgeehrter Herr Kapellmeister!

Mit großem Vergnügen über die Sache, und mit einer Art gerührter Freude über Sie selbst, habe ich in Ihrem, vor wenigen Stunden erhaltenen Schreiben vom 1sten d. die Beweise von inniger, beharrlicher Begeisterung für Ihr Werk, so wie die mit dem ersten Theile desselben gemachten

1) Selbstbiographie, Band II, Seite 171.

Erfahrungen, gelesen. Diese werden dereinst sich gewiß überall bestätigen; und jene ist das schönste Kenntzeichen des ächten Künstlers, wie der schönste Schmuck des edlern Mannes. — Da Ihre Wünsche, hinsichtlich der bewußten Einschaltungen, sich, ohne beträchtlichen Eintrag dem Ganzen des Textes zu thun, erfüllen lassen: so füge ich mich ihnen sehr gern. Wie der Fortgang nun wird, finden sie auf dem zweyten dieser meiner Blättchen [1]; wobey ich, um nicht zu wiederholen, was schon im frühern Mcpt. steht, mich genau auf seine Worte beziehe. Daß Ihre Composition für die Sänger leichter und im Ganzen einfacher geworden ist, als Ihre frühern Werke, ist nicht nur ein Vorzug für dies neue Werk und seinen Eingang beym Publicum, sondern, nach den Geständnissen fast aller wahrhaft großen Meister in der Poesie und in allen Künsten, ist dies gerade der rechte Gang der Dinge und für sie selbst der Beweis, daß sie ihrem schönsten Ziele immer näher kommen. Auch das muß Ihre Überzeugung hiervon noch mehr befestigen, daß es sich, da Sie nur erst mit ganzer Seele von den Gegenständen erfüllt waren, fast wie von selbst so machte, und nur hernach erst auch vor der Beobachtung und Reflexion rechtfertigte. Wahrlich, durch alles dies bewährt sich mir immer mehr: Sie sind ein Künstler, wie ich mir sie stets dachte, aber unter den Zeitgenossen nicht unbedingt nachweisen konnte. Wie muß es mich darum freuen, mit Ihnen in ein näheres, vertraulicheres Verhältniß gekommen zu seyn! Möge dies sich immer erhalten! dazu werde ich stets thun, was ich vermag. Mit diesen Gesinnungen begrüße ich freundschaftlich

Ew. Wohlgeb.

Rochlitz.

Wieder wurden einige Verbesserungen in der Gruppierung notwendig. Diesmal traf Spohr den Nagel auf den Kopf und Rochlitz, dies erfassend, stimmte sofort bei. Postwendend schrieb er:

Leipzig, d. 12ten Dec. 25.

Um meine Antwort auf Ihr Schreiben vom 8ten d. liebster Freund, (lassen Sie uns doch künftig also einander schreiben: wir sind Beyde einander nun so nahe gerückt, daß wir es mit Grund können) — um diese Antwort, sag' ich, gleich mit umkehrender Post fortzubringen, beschränke ich sie auf das Nothwendigste.

Die Folge der Entwickelung der Gegenstände, dem Inhalte der Texteswortte nach, wäre zwar, meines Erachtens, besser, wie ich sie neulich angegeben habe, aber die jetzt von Ihnen vorgeschlagene, ist, der Gruppierung und Wirkung der Musik nach, um so vieles vorzüglicher, als jene, daß ich nicht anders kann, als Ihnen beypflichten. Bleiben Sie mithin dabey, und erhalte Ihr Genius Sie in dem Feuer, das jetzt Sie begeistert, bis zur Vollendung des Werkes, zur Vermehrung Ihres Ruhms und unser Aller Freude!

Auch das muß ich sehr billigen, daß Sie den Alt, und eben mit jenen Stellen, beschäftigt haben. Ich hätte dies gleichfalls vorgeschlagen, hätte ich nicht die Seltenheit guter Altstimmen besorgt. Doch darüber sind Sie besser, als ich, unterrichtet, und wissen, was rathsam ist, zu thun, besser als ich.

Alles, was Sie mir sonst über Ihre Behandlung des Werks andeuten, kann nur meine Erwartung und Freude höher steigern; und ich blicke mit

1) Nicht mehr erhalten.

immer mehr Zufriedenheit auf meinen Antheil, dieses Ihr Werk zuerst veranlaßt zu haben, zurück. Erfahre ich doch da von neuem, daß es stets am besten ist, einen an sich guten Gedanken sogleich mit Vertrauen und ohne Nebenrücksichten dem rechten Manne vorzulegen, und ruhig abzuwarten, wie er ihn aufnehmen werde; eine schöne und stärkende Lebenserfahrung!

Von Herzen

Ihr

Rochlitz.

Endlich war das ganze Werk fertig und erlebte seine vollständige Uraufführung am 25. März, dem Charfreitag des Jahres 1826, in der protestantischen Kirche. In einem Brief, der aller Wahrscheinlichkeit nach an Rochlitz gerichtet ist[1]), heißt es darüber:

»Eine so solenne Musik-Aufführung, wie die meines Oratoriums, hat in Cassel noch nicht stattgehabt. Sie war abends bei beleuchteter Kirche. Mein Schwiegersohn Wolff, der lange in Rom war, machte den Vorschlag, die Kirche wie in Rom am Charfreitag durch Kreuzbeleuchtung zu erhellen und führte auch diese Idee aus. Ein vierzehn Fuß langes, mit Silberfolie überklebtes und mit 600 Glaslampen behängtes Kreuz, schwebte in der Mitte der Kirche und verbreitete ein so helles Licht, daß man allenthalben die Textbücher lesen konnte. Das Orchester- und Sängerpersonal, beinahe 200 Personen stark, war auf der obern Emporkirche terrassenförmig aufgestellt und für die Zuhörer größtenteils unsichtbar. Das aus etwa 2000 Personen bestehende Auditorium beobachtete eine feierliche Stille. Meine beiden Töchter, die Sänger Wild, Albert und Föppel und noch ein Dilettant, sangen die Soli, und die Aufführung war fehlerlos. Die Wirkung war, wie ich mir selbst sagen mußte, außerordentlich. Nie hatte ich früher bei Aufführung eines meiner größten Werke diese Genugtuung gehabt! Immer mußte ich nachher entweder Mangelhaftes der Ausführung, oder verfehlten Effekt, oder etwas Anderes beklagen. Diesmal war das ganz anders. Das Werk ist auch einfach und leicht und doch nicht weniger reichhaltig, als die anderen.«

Spohr meint, der tiefe Eindruck, den das Oratorium sichtlich auf das Publikum hervorbrachte, mochte durch die feierliche Kreuzbeleuchtung, die mit der Charfreitagsstimmung sehr harmonierte, noch erhöht worden sein.

»Nur der Churfürst war mit der Wahl der lutherischen Kirche und ihrer »katholischen Beleuchtung«, wie er das Kreuz nannte, nicht zufrieden und befahl der Kapelle, ihre künftigen Charfreitags-Konzerte in der Hof- und Garnisonskirche mit Beleuchtung von Kronleuchtern, welche uns aus der kurfürstlichen Lichtkämmerei geliehen werden sollten, zu geben.«

Über diese Aufführung wünschte Rochlitz für die Allgemeine musikalische Zeitung einen direkten Bericht aus Kassel, erbot sich jedoch, falls sich niemand finden lasse, nach Spohr's letztem Brief und nach dem

---

1) Beigefügt per parenthesin, augenscheinlich von den späteren Fortsetzern, auf Seite 171/172 in Band II der Selbstbiographie.

Aufbau des Werkes eine allgemein gehaltene Vornotiz einrücken zu lassen, jedoch anonym, um nicht Veranlassung zu böswilligem Klatsch zu geben. Der inhaltsreiche Brief lautet:

Leipzig, d. 3ten April 26.

Sie haben mir, theurer Freund, durch Ihren Brief vom 29sten März eine große Freude gemacht. Wie hätte es anders seyn können? Sie haben den schönsten Beweis empfangen, daß Ihnen ein großes und zugleich ein solches Werk, das auf die Bessern von denen, die es gehört haben und hören werden, auch noch ganz anders, als blos zum Vergnügen wirken wird, trefflich, ja über Ihre eigene Erwartung gelungen ist: sollte mich das nicht freuen? und dann nicht auch das, daß ich dazu Sie aufgefordert und Ihnen Gelegenheit gegeben habe? Nehmen Sie meinen Glückwunsch zur Vollendung dieser Ihrer schönen, in jeder Hinsicht rühmlichen, und gewiß sehr anstrengenden Arbeit; und mögen Sie auch künftig, bey noch mancher Aufführung, dieselbe Wirkung, als bei weitem den schönsten Lohn des wahren Künstlers, an sich und andern erfahren! Wer weiß, ob nicht auch wir Leipziger, wenn auch spät, einmal die Freude haben werden, es von Ihnen aufgeführt zu hören? Bis dahin richte ich mein Augenmerk auf Nordhausen.

Die Veranstaltung in der Kirche war vortrefflich. Die Dauer ist für ein Werk, das so sehr ernst und wo jedes Stück hochgestellt ist, gerade die rechte. Eine längere würde ihm, wenigstens bey der gemischten Menge, schaden; und verlängert man die Pausen, und nicht in's Ungebührliche, so kommen zwey Stunden heraus. — Eine Kleinigkeit! Im Texte, Seite 5 unten, u. S. 6 oben bey der Wiederholung, steht: »und Ehre, und Preiß und Ehre«. So selten es mir begegnet, muß ich mich doch verschrieben haben. Es soll heißen: »und Hoheit, und Preiß und Ehre«. Beydemale. Wenn es zu viele Mühe macht, dies in den Stimmen abzuändern, so ändern Sie es, bitte ich, wenigstens in Ihrem gedruckten Texte, für den Fall, daß er später von neuem abgedruckt würde.

Sollte denn wirklich unter den, an Ihnen und diesem Werk Theilnehmenden Niemand in Cassel seyn, der einen verständigen und gutgeschriebenen Bericht für die hiesige, und vielleicht auch für die Berliner musikal. Zeitung lieferte? Wie würde ich mir dies zur Pflicht machen, wenn ich auch weder Dichter noch Componisten kennete, ja wenn sie meine Gegner wären! Ich traue daher es auch Andern zu. Sollte indessen es nach einigen Wochen (was die hiesige Z. betrifft: mit der Berl. habe ich gar keine Verbindung) dennoch nicht geschehen seyn: so will ich, nach Ihrem letzten Briefe und nach der Structur des Werks im Allgemeinen, so weit ich sie bestimmt mir denken kann, wenigstens einen kurzen, gleichsam vorläufigen Bericht davon aufsetzen, aber freylich, um Mißdeutungen Übelwollender vorzubeugen, ohne Unterzeichnung meines Namens; und hoffentlich wird Hr. Härtel[1]) kein Be-

---

1) Härtel, Gottfried Christoph, 1763—1827, studierte seit 1780 an der Leipziger Universität Jura, Kunst- und Altertumswissenschaften und wollte sich schließlich der Diplomatie widmen, als ihm Gottlob Breitkopf sich und »seiner Väter Werk vertrauensvoll übergab«. Das Geschäft zeichnete von nun an »Breitkopf und Härtel«. Härtel's autorisierte und sorgfältig veranstaltete «Œuvres complètes« Mozart's, Haydn's, Clementi's, Dussek's kann man vielleicht als die Vorläufer der modernen kritischen Gesamtausgaben und der Volksausgaben ansehen. Im Jahre 1798 begründete Härtel

denken haben, ihn aufzunehmen. Besser wäre es aber allerdings, es käme mir Jemand aus Cassel zuvor.

Nach Wien hatte ich gleich, als ich Ihnen meldete, ich wolle es thun, geschrieben, und habe auch schon Antwort, doch allerdings nur vorläufige. Sie lautet nicht günstig. Der Kaiser wendet alle Dedicationen und Zusendungen möglichst ab — im Grunde aus Ökonomie, weil man glaubt, sie auch wahrhaft kaiserlich belohnen zu müssen, wozu es in den Kassen fehlt; und weil man die Inländer durch Aufnahme fremder Werke nicht anreizen und, würden die ihrigen abgelehnt, nicht kränken will. Der Erzherzog und Cardinal Rudolph[1]) aber ist durch Rückkehr seines alten Übels seit letzten Herbst ganz zurückgezogen, untheilnehmend und unzugänglich. Sollte sich indessen, wider Vermuthen, etwas thun lassen, so werde ich es sogleich erfahren und Ihnen melden. Rechnen Sie aber und hoffen Sie lieber auch nicht darauf; ich thue es auch nicht. Was den König von Preußen beträfe, so müßte ich alles Ihnen allein überlassen; weil ich in Berlin gar keine Verbindungen habe. Ihrem Kurfürsten können Sie für so etwas wohl auch nicht beykommen? Ich möchte nur gern Sie, auch in solcher Hinsicht, zufrieden wissen; zufrieden und belohnt! Ich — das wissen Sie ein für allemal — mache gar keine Ansprüche jener Art. Käme etwas: wohl gut! kömmt nichts — auch gut. Es ist ein schönes Kunstwerk zu Stande gekommen; es wird Viele erfreuen; in manchen auch gute Gedanken und Gefühle erwecken: meine Wünsche sind damit erfüllt. Fast schäme ich mich so oft davon zu schreiben.

Seit Anfang März hat der HR. Küstner[2]) ihre Zemire und Azor[3]) wieder

---

die »Allgemeine musikalische Zeitung«, die mehr als fünfzig Jahre der Musik gedient hat, und bis 1818 unter Rochlitz' Leitung stand. Nicht aber, wie in der Breitkopfschen Chronik zu lesen, bis 1827, denn auf Seite 907 des zwanzigsten Jahrgangs, also 1818, nimmt Rochlitz »Abschied vom Leser«; er verspricht allerdings seine fernere Mitarbeiterschaft, ein Versprechen, das er bis 1835 redlich gehalten hat. Vergleiche »Breitkopf und Härtel«, Buch- und Notendrucker usw.« zusammengestellt von Oskar v. Hase 1894, ergänzter Sonderabdruck aus der Allgemeinen deutschen Biographie.

1) Erzherzog Rudolf, 1788—1831, Kardinal und Erzbischof von Olmütz, als Kunstmäcen bekannt, war Schüler Beethoven's, dem er ein 1820 in Wien erschienenes Variationenwerk dedizierte, »Aufgabe, von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzigmal verändert und ihrem Verfasser gewidmet» von R. E. H.

2) Küstner, Karl Theodor, 1784—1864, erhielt seine Ausbildung auf der Thomasschule zu Leipzig, besuchte dann die Universitäten Leipzig und Göttingen, um die Rechte zu studieren. In der Zeit von 1816–1817 gründete er ein stehendes Theater in Leipzig, an dessen Spitze er bis 1828 stand. Dann ging er nach Darmstadt zur Übernahme und Neu-Organisation des dortigen Hoftheaters, 1833 zur Leitung der Hofbühne nach München, wo er sowohl im Schauspiel als in der Musik eine rege verwaltende und künstlerische Tätigkeit entwickelte. 1842 wurde er nach Berlin berufen. An der Spitze von fünf Bühnen fand er hinreichend Gelegenheit, alle Seiten des Spielplans zu pflegen. Tatsächlich fehlte es diesem nicht an Abwechslung, da jährlich durchschnittlich 35 Neuheiten herauskamen. Küstner begründete das Institut der Autorenanteile und förderte in jeder Weise das Zustandekommen des Bühnen-Kartell-Vereins. 1851 wurde er über eigenes Ersuchen pensioniert, 1860 übersiedelte er nach Leipzig, wo er bis an sein Lebensende blieb. Vergleiche Allgemeine deutsche Biographie, Band 17, Seite 441.

3) »Zemire und Azor«, Text von Ihlée nach der Gretry'schen Oper »*La belle*

auf unsre Bühne gebracht. Jetzt konnte sie sehr gut besetzt werden: Zemire, Canzi[1]); die Schwestern, Devrient[2]) und Erhardt[3]); Azor, Vetter[4]); Vater, Genast[5]) etc. Sie wurde mit eben so viel Lust und Liebe ausgeführt, als aufgenommen. Ich habe sie in diesen Wochen dreymal, und mit größtem Vergnügen gehört. In Hinsicht auf ausdrucksvoll-melodische Erfindungen und auf feste, gleiche, fast elegische Haltung des Ganzen, ist diese Oper unter den Ihrigen, ja unter den neuen überhaupt, sogar mein Liebling geworden; und wie oft sie auch wiederholt werden möge — es muß mir geradezu unmöglich seyn, sonst werde ich sie jederzeit hören. Auch der *Berggeist*[6]), je näher ich nun mit ihm vertraut geworden bin und je weniger ich durchs Auge abgezogen werde, desto trefflicher finde ich ihn; und zwar nicht blos — wie gleich Anfangs — in den Hauptstücken, sondern nun durchgehends, ohngeachtet, wie Ihnen bekannt, die Ausführung im Gesang und Spiel hier sehr unvollkommen ist. Wenn ich so überschlage, was Sie, und in den verschiedensten Gattungen, der Tonkunst und ihren Freunden dargebracht haben, so steigt meine Hochachtung und Dankbarkeit immer höher, und es thut mir recht eigentlich wohl, daß dieser würdige, hochverdiente Künstler nun auch als Mensch mir näher gerückt und mein Freund geworden ist. Nun: bey jenem erhalte Sie der Himmel zur Freude der Welt, und bey diesem, zu meiner Freude! Ihr

Rochlitz.

Allein Herr Härtel war in bezug auf die Voranzeige anderer Ansicht; wenn auch höflich, er lehnte ab. Rochlitz mußte zusehn, wie ihm eine Arbeit, die er in lauterster Absicht leisten wollte, zurückgewiesen

---

et la bête« wurde im September 1818 begonnen und in Frankfurt, wo Spohr Kapellmeister war, zum erstenmal aufgeführt. Der Grund, daß sie im Rossini-Stil gehalten ist, liegt darin, daß gerade damals die Frankfurter Oper in den Schwestern Campagnoli, Demoiselle Friedel und dem Tenoristen Schelble Mitglieder besaß, die über eine ausgezeichnete Koloraturtechnik verfügten.

1) Canzi, Katharina 1805 von deutschen Eltern geboren, war 1819 Schülerin von Salieri, bis 1825 an verschiedenen italienischen Bühnen tätig, wo sie als Rossini-Sängerin von Geschmack Triumphe feierte. Ende 1825 oder Anfang 1826 wurde sie in Leipzig engagiert.

2) Devrient, Dorothea, 1805—1882, die Gattin Emil Devrient's war bis 1828 in Leipzig engagiert.

3) Biographische Daten konnte ich nicht finden.

4) Vetter, Franz Xaver, geboren 1800, war in Augsburg, Leipzig, Frankfurt, Berlin, Wien, engagiert und genoß nicht nur als Bühnen- sondern auch als Oratoriensänger einen wohlbegründeten Ruf. Wegen mißlicher häuslicher Verhältnisse machte er seinem Leben ein gewaltsames Ende. Eisenberg gibt in seinem großen biographischen Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert (Leipzig, Paul List 1903) kein Todesjahr an.

5) Genast, Franz Eduard, 1797—1866, war Schauspieler und Sänger (Baryton), von 1818—1828 in Leipzig engagiert, in welchem Jahre er die Leitung des Magdeburger Theaters übernahm. G. betätigte sich auch als Komponist.

6) »Der Berggeist«, Text von Georg Döring, wurde 1824 zur Vermählung der Prinzessin Marie mit dem Herzog von Sachsen-Meiningen komponiert und am 23. März 1825 in Kassel während der Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt.

wurde. Aus Furcht, er könnte durch Stillschweigen das Vertrauen des Freundes verlieren, schrieb er in stiller Ergebung:

Leipzig, d. 8ten May 26.

Ihr Briefchen vom 1sten d. veranlaßt mich, Ihnen, theurer Freund, über einen Vorfall zu schreiben, den ich lieber mit Stillschweigen übergangen wäre. Sie würden dann aber den Zusammenhang der Sache nicht kennen und vielleicht sogar ungleich von mir denken. Da nämlich von Kassel vor etwa drey Wochen noch kein Bericht über Ihr Oratorium für die musikal. Zeitung eingesandt war, ging ich zu Hrn. Härtel, legte ihm die Sache ganz der Wahrheit gemäß vor, und erbot mich zu einer, blos vorläufigen Nachricht über den Inhalt und die Gattung des Werks, über die Aufführung, und über die Wirkung im Allgemeinen, welche Nachricht, wenn später von Andern darüber geschrieben werden sollte, der Aufnahme dieses Spätern nicht hinderlich seyn sollte. Ich bekam, der Sache nach, zur Antwort: Der gewöhnliche Kasseler Correspondent (ich kenne ihn nicht) sey sehr accurat, unparteyisch, ein wahrer Kenner; er werde ganz gewiß Bericht erstatten, und dürfte es übel aufnehmen, als einen Beweis des Mißtrauens der Redaction gegen ihn, wenn sie früher etwas Fremdes aufnähme etc. kurz, ich erfuhr zum erstenmale in meinem Leben, daß etwas, das ich über Musik schreiben wollte, wenn auch aufs Höflichste, abgelehnt wurde. Ich enthalte mich jeder Anmerkung darüber so wie jeder Bezeichnung meiner Empfindungen dabei. Ich würde, wie ich schon gesagt, es Ihnen verschwiegen haben, müßte ich nicht besorgen, Sie rechneten mir zu, was nicht im Geringsten auf meine Rechnung kömmt, und ich könnte so wohl gar auch noch um das Einzige kommen, was mir jene Arbeit an Freude gebracht hat: Ihr Vertrauen. Jetzt habe ich den Eindruck jener Erfahrung längst überwunden, und bitte Sie, gleichfalls den Eindruck, den meine Erzählung auf Sie machen könnte, zu überwinden; auch davon gegen Niemand, wer es auch sey, wie viel weniger öffentlich, Gebrauch zu machen; denn in solchen Fällen (die gemeine Welt ist nun einmal so) wird, aus Mißgunst, Schadenfreude etc. immer vorausgesetzt, der habe doch wohl Grund und Recht, der Unrecht thut. Ihr Werk selbst wird schon durchdringen und siegen.

In voriger Woche hatte ich Gelegenheit, auf Veranlassung zweyer Ihrer Werke, mich einmal zu ärgern, und einmal höchlich zu erfreuen. *Jessonda* war etwa zwey Monate nicht gegeben worden und kam nun wieder zur Vorstellung; wo Ehrn (?) Präger alle, mehr oder weniger lebhafte Tempos so greulich übertrieb, daß in den (so schönen) Details die Ausarbeitung geradezu unmöglich war, nur deutlich, wie viel weniger gut, zu singen und zu begleiten. Dennoch wurden alle Hauptstücke lebhaft applaudirt; ein sicheres Zeichen, wie lieb man das Werk selbst habe. — Hr. Matthäi[1]) gab und zwar zum erstenmale, in seiner Quartettgesellschaft Ihr Doppelquartett. Er hatte allen Fleiß angewendet, die Ausführung war durchgängig sehr gut; der Beyfall bey jedem Satze sehr lebhaft und einmüthig; ich hatte eine wahrhaft glückliche halbe Stunde. Wir sprechen wohl einmal über dies treffliche Werk; jetzt will ich nur sagen, daß ich mich beim Andante, das leider so kurz ist, kaum enthalten konnte, gegen alle Schicklichkeit Da Capo zu rufen.

1) Mathäi, Heinrich August, 1781—1835, war als Nachfolger Campagnoli's, Konzertmeister des Gewandhausorchesters.

Zemire und Azor ist, mit Abgang der Canzi, zur Ruhe verwiesen, aber bis dahin oft und stets mit neuem, ja sich mehrendem Beyfall gegeben worden; und das mit Recht. Für mich hat diese Oper, in ihrem milden, aus Elegischem und sanft-Heiterm gemischten Geiste einen ganz besondern Reiz. Ich versäume sie nie. Ihr

Rochlitz.

Zur Aufführung des Oratoriums in Nordhausen kam es nicht und auf Spohr's Wunsch, »Die letzten Dinge« in Leipzig aufzuführen, erstattet Rochlitz nachstehende Vorschläge:

Leipzig, d. 21sten Jul. 26.

Mit Aufhebung des Concertes in Nordhausen, mein theurer Freund, geht mir eine große Freude verloren, auf die ich mit aller Zuversicht gehofft hatte. Es muß mir dies um so mehr leid thun, da ich nun gar nicht absehen kann, wann ich einmal Ihr Werk zu Gehör bekommen werde. Denn Ihre überaus gütige Anerbietung für Leipzig wird sich dies Jahr schwerlich in Erfüllung setzen lassen. Ich gebe Ihnen nämlich vollkommen recht, wenn Sie es hier nicht anders, als unter Mitwirkung der Singakademie und des Musikvereins zu Gehör bringen wollen. Diese Gesellschaften vereinigen sich aber nur einmal im Jahre zu einer kleinen Aufführung, meistens zum Besten irgend einer wohlthätigen Stiftung. Diese Gelegenheit hat aber für den nächsten Winter schon Friedr. Schneider früher in Beschlag genommen, der sein Oratorium, »Das verlorene Paradies«, womit es ihm in Magdeburg und Berlin nicht nach Wunsch gegangen, auf jene Weise und gleichfalls ohne Entschädigung zu wohlthätigem Zweck aufführen will. Er hat es dazu dem Musikdir. Schulz[1]) schon vor einigen Monaten gesandt, dieser läßt schon einzelne Stücke daraus zuweilen singen etc. Dies läßt sich nun nicht ändern und das gegebene Wort nicht zurücknehmen. Sonach bliebe nichts übrig, wenn nämlich Ihr Werk bevorstehendes Halbjahr hier gehört werden soll, als daß Sie es im Concertsaale auf Ihre Rechnung und zu Ihrem Vortheile als ein gewöhnliches Concert aufführten; wo darum doch, sollte ich meynen, bey der wahrhaft ausgezeichneten Hochachtung und Liebe, die Sie hier genießen, mehrere Liebhaber und Liebhaberinnen, so wie, wenn Sie den HR. Küstner darum begrüßten, die Sänger und Sängerinnen des Theaters, wenigstens die Chöre verstärken könnten; und für den ersten Sopran werden wir künftigen Winter eine, in jeder Hinsicht treffliche Concertsängerin hier besitzen, desgleichen einen wenigstens guten Tenor und einen ziemlich guten Baß. Aber rathen kann ich Ihnen dazu nicht unbedingt, viel weniger, es Ihnen zumuthen. Denn obgleich es nicht fehlen kann, Sie würden kein geringes Publikum versammeln: so dürfte es doch nicht groß genug seyn, um Ihnen bey den beträchtlichen Kosten, einen Vortheil zu bringen, der Ihren Verdiensten einigermaßen angemessen wäre; da man nämlich Sie nicht als Violinspieler hören wird, und die Begier nach Virtuosenkunst hier, wie überall, von Jahr zu Jahr zunimmt, zum nicht geringen Nachtheil anderer Gattungen der Tonkunst. Sollten Sie gleichwohl sich hierzu (ich meyne:

1) Schulz, Johann Philipp Christian, 1773—1827, Schüler von Engler und Schicht, übernahm 1810 die Leitung der Gewandhaus-Konzerte, die er bis zu seinem Tode innehatte.

zu solch einer Aufführung) entschließen, so würde es nöthig seyn, daß Sie schon jetzt dem Baumeister Limburger um den passendsten und vortheilhaftesten Tag schrieben — bey dem Überfluß an musikal. Unterhaltungen keine Kleinigkeit; und dann Schulz'n prävenirten, damit er die Sache bey seinen Dilettanten im voraus wenigstens zur Sprache brächte; den HR. Küstner, aus jener Ursache, gleichfalls nicht zu vergessen. Zu alle dem mich als Vermittler anzubieten, wäre ich zwar geneigt: aber meine Verhältnisse lassen das, zumal da ich Antheil an dem Werke habe, nicht zu. Sonach stelle ich es einzig in Ihre Hand, und bitte nur noch, um meinetwillen durchaus kein Opfer zu bringen.

In diesen Tagen kam mir nun auch das erste öffentlich ausgesprochene Wort über Ihr Werk zu Gesicht, in der hiesigen mus. Zeitung, Nr. 27, S. 440 folg.[1]. Das Urtheil ist kurz, aber sehr günstig. Es scheint von einem gebildeten Dilettanten in Düsseldorf abgefaßt, der mit Aufmerksamkeit gehört und mit Liebe zur Sache geschrieben hat. Aber, damit der gute Eindruck, den diese paar Worte machen könnten, ja sogleich wieder gestört und vermindert werde, hat Hr. Härtel nicht unterlassen können, schnell ein anderes Urtheil eines zweyten Correspondenten in einer Note anzuhängen; und dieses Urtheil — das glaube ich behaupten zu können, ehe ich Einen Ton Ihrer Musik gehört habe — ist nicht nur grundfalsch, sondern auch malitiös; was jedoch nicht hindern wird, daß es um so mehr Eingang bey der Masse finde — *au contraire*! So ist die Welt! Wir müssen erst gestorben seyn, wenn sie sich einmüthig zu unseren Gunsten vereinigen soll! So lange wir leben, gönnt sie uns nicht die Freude, ihr — Freude gemacht zu haben! Unter diesen Umständen gehört schon etwas Tüchtiges dazu, nicht abzulassen, und unverrückt der Welt zu leisten, was man irgend vermag. So ist es mir mein ganzes Leben hindurch gegangen: jetzt aber, ich gestehe es, fange ich fast an, müde zu werden und mich von allem Öffentlichen zurückzuziehen. Ihr

Rochlitz.

Allein im Herbst desselben Jahres wandte sich Rochlitz im Auftrage der Direktion der Gewandhauskonzerte an Spohr mit der Anfrage, ob dieser nicht Partitur und Stimmen des Oratoriums zu einem Konzert,

---

1) Die uns interessierende Stelle lautet: »Am ersten Tag« (es handelt sich um das Niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf am 14. und 15. Mai 1826) »wurde ein neues Oratorium von Spohr, die letzten Dinge, nach Worten der heiligen Schrift, von Rochlitz zusammengestellt, gegeben, welches durch Ideenreichtum, Tiefe, Ausdruck und kunstvolle Instrumentalbegleitung uugemein erfreute. Hr. Spohr hat im Vergleich mit seinen früheren Kompositionen noch mehr Zartheit und Innigkeit der Empfindung entwickelt; es atmet eine Demut, Andacht und Frömmigkeit in dieser Musik, die äußerst wohlthuend ist, so daß mit demselben kein anderes Werk der neueren Zeit verglichen werden kann«.

Der andere Referent aber berichtete: »Dieses Werk ist durchgängig in dem elegisch sentimentalen Stile dieses Meisters geschrieben, und gleicht darin andern Gesangswerken desselben. Ob dieser Stil für das Oratorium geeignet sei, und ob nicht namentlich der Text dieses Werkes vielmehr eine einfache große und kräftige Musik gefordert hätte, läßt Referent dahingestellt sein. In manchen Stellen wollte man den Ausdruck der Musik mit dem des Textes nicht übereinstimmend finden.«

dessen Reinertrag der allgemeinen Armenanstalt zufalle, unentgeltlich leihen wollte. Er schrieb:

Leipzig, d. 27sten Octbr. 26.

Ihre beyden, mir anvertrauten Briefe, geehrter Freund, habe ich sogleich mit Adressen versehen — den einen an Hrn. Rath Brümmer in Altenburg, den andern an Hrn. Prof. Wendt[1]) hier in Leipzig, als an die beyden Männer, welchen sie zukamen — und längst sind sie in ihren Händen. Daß sie unter jenen Umständen den Entschluß fasseten, Ihr Werk im Klavierauszuge auf eigene Kosten herauszugeben und sich deshalb an die Vorsteher von Singinstituten zu wenden: das macht Ihnen Ehre und erreicht zuverlässig, daß das Werk so weit mehr verbreitet und benutzt wird; zumal da Sie den Subscribenten auch für so billige Entschädigung die Partitur zukommen lassen wollen. Möge dieses ganze, offene, gerade, würdige Verfahren nur auch Ihnen einigen Vortheil gewähren; woran ich aber nicht zweifle. Über das, was Sie Ihre Verpflichtung gegen mich nennen, machen Sie sich keine Sorge. Ich verbleibe bey dem, was ich Ihnen gleich anfangs geschrieben: Meine Absicht war, durch Sie, als den hiezu Fähigsten unter den Zeitgenossen, ein großes, edles Werk dieser Gattung, zur Freude der Kunstsinnigen und zur Erbauung religiöser Gemüther, hervor zu bringen. Diese Absicht ist durch Sie aufs Schönste erfüllt worden; und ich werde nie ein Wort dagegen sagen, wenn es, was mich betrifft, einzig und allein hierbey verbleibt.

So weit schreibe ich Ihnen als Freund aus meinem Herzen. Nun habe ich aber auch noch Etwas als Beauftragter von der hiesigen Concertdirection zu melden, woran ich nur einen gewissermaßen amtlichen Antheil, als einer der Vorsteher jenes Instituts, nehme; und was ich demnach in dieser Hinsicht von jenem zu unterscheiden bitte.

Sie wissen, wie man hier Sie ehrt und liebt. Mit aller Achtung und Zuneigung gegen Friedrich Schneider, bedauern doch alle, durch ein früheres Wort (wie ich neulich schon gemeldet) für den einzigen Tag des Winters, wo alle Singende zusammentreten, dies Jahr gebunden zu seyn, und so noch ein Jahr warten zu sollen, bis sie Ihr Werk vollständig zu hören bekommen könnten. Jenes Concert ist, wie Sie wissen, zur Unterstützung hiesiger verarmter Musiker oder ihrer Wittwen und Waisen. Nun wird aber jährlich den Sonntag vor Ostern (Palmarum) auch ein Concert zur Unterstützung der hiesigen allgemeinen Armenanstalt gegeben; wo contractmäßig alle Mitwirkende auf Entschädigung verzichten. Dies Concert wird gleichfalls möglichst feyerlich angeordnet und die Versammlung ist stets sehr zahlreich und die ansehnlichste. Zwar nehmen die Sänger der Akademie und des Musikvereins nicht Theil am Vortrag des Gesanges: aber für die Chöre kann man, außer den Concertsängern, dabey die ganze Thomasschule benutzen; manche Liebhaber treten, wird etwas Beliebtes gegeben, wohl auch freywillig dazu; und die Solisten des Concerts übernehmen die Solopartien: diese sind aber dies Jahr, was Sopran, Alt und Tenor betrifft, wahrhaft ausgezeichnet in jeder Hinsicht, und der Baß wenigstens sicher und nicht übel. Nun brauche ich kaum erst zu erwähnen, daß die hiesigen Institute auf Ihren Klavierauszug

---

1) Wendt, Johann Gottlieb, 1783—1836, Professor der Philosophie in Göttingen, ein eifriger Mitarbeiter der Allgemeinen Musikzeitung.

subscribiren werden; und sie melden sich jetzt nur darum noch nicht, weil sie hoffen, zuvor noch Mehrere zu werben, damit sie nicht mit einem Paar Exemplaren angezogen kommen. Unter diesen Umständen soll ich nun die Frage an Sie bringen: Wollen Sie die Güte haben, zu jener Aufführung zum Besten der Ar men, die Partitur und Stimmen Ihres Werks zu leihen? (Auch einen gedruckten Text würden Sie, zur Erleichterung des hiesigen Drucks, gefällig beylegen, da mir der meinige verloren gegangen.) Man kann sie hierzu nicht wohl kaufen, weil man den Armen alle Kosten ersparen soll: es versteht sich aber, daß, wenn das Werk Beyfall findet, was gar nicht zu bezweifeln, die Concertdirection dann für sich Sie um eine Abschrift der Partitur gegen die Gebühr ersuchen wird, um es dann zu einer andern Zeit benutzen zu können. Auch würde man zuverläßig nicht verfehlen, alles Mögliche zu thun, daß das Werk zu einer würdigen Darstellung komme. Um dieses zu erleichtern, würde es nöthig seyn, daß Sie mir jetzt bald Ihre Entscheidung für Ja oder Nein; und dann, im ersten Falle, das Erbetene ohngefähr vier Wochen vor Palmarum unter Adresse an den Herrn Baumeister Limburger (allerdings, nicht postfrey) hieher sendeten.

So weit mein Auftrag! Ich bitte Sie, die Entscheidung ohne Rücksicht auf mich persönlich, zu geben; denn, so sehr ich auch wünsche, Ihr Werk zu hören, so thut es mir doch leid, daß es hier zur ersten Aufführung kommen soll, ohne daß Sie davon irgend einigen Vortheil haben würden.

Von Herzen Ihr

Rochlitz.

Geschäfte aller Art hielten Rochlitz für die folgenden Monate vom Briefschreiben ab. Erst Ende Februar des folgenden Jahres bedankt er sich für die Übersendung des Klavierauszugs zum Oratorium, das am Sonntag Palmarum aufgeführt werden soll. Es ist fast rührend zu lesen, wie Rochlitz alle guten Seiten der Musik ruhmredig hervorhebt, seinen eignen Anteil am Werk aber verkleinert. Ja er identifiziert die Musik so mit dem Werk, daß er in gleichmütigstem Ton, als handle es sich um eine fremde, ihn gar nicht betreffende Sache, von einer Rezension spricht, die er gelesen und in der die Absichten, von denen er sich bei der Abfassung des Textes leiten ließ, völlig verkannt werden. Es heißt hier:

Leipzig, d. 26sten Febr. 27.

Ich hätte Ihnen, theurer Freund, längst schreiben sollen. Lassen Sie mich die gewiß gegründeten Entschuldigungen übergehen und glauben Sie mir aufs Wort: ich konnte nicht.

Zuvörderst sage ich Ihnen herzlichsten Dank für das mir durch Hrn. Weiße zugesandte Exemplar des Klavierauszugs des Oratoriums. Mit Ernst und Fleiß bin ich es mehrmals durchgegangen. Sie wissen, daß ich viel davon erwartete: aber wahrlich, in dem, was aus einem Auszuge sich beurtheilen läßt, übertrifft es alle meine Erwartungen: so wird dies ja auch der Fall seyn mit dem, was sich daraus nicht beurtheilen läßt. Ich zweifle durchaus nicht: Sie haben sich damit ein Denkmal gesetzt, das nach und nach sich überall einführen wird und Sie weit überleben, wie viele Jahre

Ihnen auch Gott schenken möge. Um so lieber ist es mir, daß ich zum Texte keine Cantate, worüber der Geschmack, und selbst keine historischen Schilderungen aus der heil. Schrift, worüber die Zeitvorstellungen sich ändern, gewählt habe, sondern eben das, was gewählt worden ist und worauf die Zeit keinen Einfluß hat. Darum ertrage ich auch gern, daß bisher der Einzige, der (in der Cäcilia) mit einiger Einsicht über das Werk geschrieben, nicht nur meine wohlbedachte Absicht nicht im Geringsten anerkennt, sondern sogar mich wie einen Schulbuben gehofmeistert hat; ich werde es auch ruhig ertragen, wenn es Andere auch so machen sollten, gewiß, daß eine spätere Zeit anders denken wird, wenn ich sie auch nicht erlebe. Die Folge und Gruppierung der Gesangstücke, sowie den Gedanken, der Instrumentalmusik jenen, vorher noch nie ihr zugestandenen Anthel zu überlassen, wie nun Beydes durch Ihre Ausführung erst recht zur Anschauung kömmt, muß ich rühmen, und wenn ich das auch sonst von nichts könnte, das jemals von mir ausgegangen: jede gute Aufführung, und besonders jede, vor Andächtigen, nicht zu einem Freudenfeste versammelten Zuhörern, wird dies bewähren.

Eine solche Aufführung wird nun ganz gewiß die, den Palmsonntag hier in Leipzig, seyn; und man sehnt sich schon darnach. Die Institute der Singakademie und des Musikvereins haben, aus Antheil am Werke, an Ihnen und an mir, beschlossen, von ihrem Gesetz eine Ausnahme zu machen; und so werden, wo nicht alle, doch die meisten und besten Mitglieder an der Ausführung theilnehmen, ohne darum den Armen das Eintrittsgeld zu entziehen. An Proben soll es nicht fehlen. Darum lassen Sie mich aber auch die Bitte wiederholen, daß Sie Partitur und Stimmen Hrn. Baumeister Limburger oder Hrn. Hofrath und Professor Wendt nicht später, als vier Wochen vor dem Tage zu kommen lassen. Könnten wir Sie doch zur Aufführung hier sehen! Doch das ist ein unbilliger Wunsch, den ich mir nicht verstatten will. Machen Sie doch uns und unsern Armen ohnehin schon ein so beträchtliches Geschenk! —

Daß unser Musikd. Schulz, uns allen höchstunerwartet, nach kurzem Krankenlager gestorben, und daß Ihr Verleger, Peters[1]), in einem Zustand solcher Narrheit verfallen ist, daß die Obrigkeit hat einschreiten und ihn nach Dresden, in ein Institut für solche Kranke, bringen müssen: das wird Ihnen schon bekannt seyn. Pohlenz[2]), Director des Musikvereins und Organist zu St. Thomas, ist nun auch Musikdirector des Concerts. Wir versprechen uns viel Gutes von seiner Regsamkeit, Geschicklichkeit und seinem Enthusiasmus für gute Musik aller Art. — Mir wird dieser harte Winter schwer; doch habe ich mich bisher wenigstens noch auf den Füßen und in meiner Thätigkeit erhalten können. —

Leben Sie wohl, theurer Freund, und behalten Sie in treuem Andenken

Ihren

Rochlitz.

Schon der nächste Brief berichtet über die Aufführung am Palm-

1) Peters, Karl Friedrich übernahm 1814 das zu Beginn des Jahrhunderts von F. A. Hoffmeister und Ambros Kühnel gegründete »Bureau de musique«. Er starb 1828.

2) Pohlenz, Christian August, 1790—1843, Organist an der Thomaskirche, Dirigent der Gewandhauskonzerte bis 1835, in welchem Jahre Mendelssohn die Leitung übernahm, und Dirigent der Singakademie.

sonntag. Sie übertraf Rochlitz' gespannteste Erwartungen. Mit dichterischem Schwunge schildert er die Wirkung, die das Werk auf ihn und alle Zuhörer machte:

Leipzig, d. 9ten Apr. 27.

Mein theurer, geehrter Freund!

Mit einem wunderbaren Gemisch von Empfindungen nehme ich die Feder, Ihnen über die gestrige Aufführung des Oratoriums Einiges zu sagen. Wollte ich nur einigermaßen aus einander setzen, was dabey und auf dessen Veranlassung in mir umgegangen, und nun noch nachklingt: so würde ich sehr weitläufig werden müssen; das kann ich aber nicht seyn, da das Blatt heute abgehen soll, und mein Haus überdies, außer mir, jetzt lauter Kranke enthält, wodurch ich immerfort gestört werde. Ich sage daher, kurz, nur das Allereinfachste, ja Einfältigste; was auch der geringste Zuhörer sagen könnte.

Das Werk war mit Liebe und großem Fleiß studirt; die Besetzung im Gesange stark; (26 weibliche Soprane etc.) im Solo, besonders in den köstlichen 4stimmigen Solo-Sätzen, wahrhaft vortrefflich; ja, die Sopranpartie ist wohl gar nicht möglich, schöner, und dem ganzen Sinne und Zwecke des Werks entsprechender auszuführen, als von unsrer, lieben, jungfräulichen Grabau, die durch Natur und Bildung ganz eben für solche Musik gemacht ist, geschahe. Die Saiteninstrumente in den Chören waren, gegen den Gesang und die vielbeschäftigten Posaunen, etwas zu schwach; was sich aber nicht ändern ließ. Die Blasinstrumente bewießen die möglichste Delicatesse, und thaten daher, wie Sie sie benutzt haben, herrliche Wirkung. Die Versammlung war, ohngeachtet des lockenden Frühlingswetters, zahlreich. Mit Einem Worte: Es geschahe Alles, was wir vermögen.

Die Wirkung des Ganzen auf das gesammte Auditorium war (ich schreibe Ihnen durchgehends die treueste Wahrheit) nicht ganz so, wie ich mir's vorher gedacht hatte: aber vielleicht besser. Es imponirte im hohen Grade; es erhielt bis zur letzten Note in feyerlicher Stimmung und innerster Bewegung — daher eine Todtenstille durch das ganze Werk; aber es schien, die Menge wußte nicht, wie ihr geschehe; sie fühlte sich in fremder, ganz ungewohnter Welt; daher durchaus kein Zeichen lauten Beyfalls gegen Einzelnes: man ging ernst und still auseinander. Diesen Morgen erst kamen einige unsrer geistvollsten Männer zu mir, voll Ihres Lobes. Noch einmal: Vielleicht war eben diese Wirkung die rechte, und besser, weit besser als die ich mir vorher gedacht hatte.

Was soll ich nun von der Wirkung auf mich sagen? Auch ich lebte in fremder Welt; in einer bessern, als die uns umgiebt: aber ich wußte, wie mir geschah. Um Ihnen über das, was mir am allergelungensten erschien, Etwas schreiben zu können, hatte ich die Bleyfeder zur Hand, mir dies im Textbuch anzustreichen: ich kann aber nicht dafür, daß fast alle Stücke ohne Ausnahme angestrichen sind. Soll ich dennoch das anführen, was am allermeisten mir in das Innerste drang: so nenne ich folgendes: Erster Teil: Heilig etc. (Soli und dann Chor;) Siehe, ein Lamm etc. Weine nicht etc. Das Lamm, das erwürget ist etc. Schluß des ersten Theils. Zweyter: Baß-Recitativ, besonders von vorn, bis: geheimstes Inn're. So ihr mich von ganzen Herzen etc. (Ich würde aber hier die Posaunen weglassen, um die Macht des Gesangs allein wirken zu lassen). Es ist geschehn. — Seelig sind die Todten etc. und Alles, was folgt. Einzuwenden habe ich ein Einziges: Das . . . . . der

ersten Ouverture hält ..... scheint, nicht ..... Hiermit .... Freund; und nochmals meinen herzlichen Glückwunsch, daß Ihnen Gott Kraft und Beharrlichkeit gegeben, dies Werk und ebenso zu vollenden. Belohnt wird es ihnen nicht; außer in wiefern erhöhte Hochachtung eine Belohnung ist; aber ich kenne Sie genug, um überzeugt zu seyn, daß jenes Sie nicht stört, viel weniger Sie bereuen läßt, so viele Zeit, Anstrengung, und hernach selbst unangenehme Bemühung, aufgewendet zu haben.

Öffentlich werde ich darüber nicht schreiben, weil die Gemeinheit sonst gleich dahinter her seyn und es mir als Mitgevatterschaft auslegen, mithin Ihnen schaden würde. Hr. HR. Wendt hat jenes für einige geschätzte Zeitschriften übernommen; und wiewohl er (unter uns!) für alles Geistliche nicht sonderlich geeignet ist, so wird er Ihnen doch gewiß Gerechtigkeit, so weit er kann, wiederfahren lassen. Dasselbe wird ohne Zweifel auch in der hiesigen musikal. Zeitung geschehen, wem auch Herr Härtel dies Geschäft auftragen mag ...... Ihr

Rochlitz.

Nach der Aufführung trat wieder eine längere Pause in der Korrespondenz ein. Erst die Mitteilung eines Freundes, Spohr's Befinden während des Musikfestes an der Elbe (gefeiert in der Zeit vom 3. bis 5. Juni 1828 zu Halberstadt) sei nicht das beste gewesen, drückt ihm wieder die Feder in die Hand zu einem von freundschaftlichen Gefühlen erfüllten Brief:

Leipzig, d. 23sten Jul. 1828.

Mein geehrter, theurer Freund!

Ich hatte lange nichts von Ihnen und über Sie erfahren; denn was ich etwa in den wenigen öffentlichen Blättern, die ich lese, fand, das war im Grunde so viel als nichts. Nun kömmt ein Bekannter, ein verständiger und wohlgesinnter Mann, der dem Musikfeste an der Elbe beygewohnt, zu mir, erzählt mir von demselben Mancherley, was mich freut, und Einiges, was mir Leid thut; unter Letzterem besonders, daß es ihm geschienen, es müßten Verhältnisse, welcherley Art sie seyn möchten, schwer auf Ihnen liegen und Sie um die Heiterkeit und Lebenslust bringen, die Alle, welche Sie in Ihren Werken zu erkennen, zu ehren, zu lieben vermöchten, Ihnen wünschen müßten und die auch dem Künstler, besonders dem dichtenden, so nothwendig sey. Das betrübte mich, und ich kann seitdem den Gedanken hieran nicht los werden; denn wahrlich, ich gehöre nicht nur zu jenen Ihren Freunden, sondern auch zu denen, welche Ihnen zugleich persönlich, Mann zu Mann, von Herzen ergeben sind. Da erlaube ich mir nun, was sonst zudringlich und unstatthaft seyn würde, mich darüber geradezu an Sie zu wenden, für den Fall, daß Sie sich vielleicht gern einem Freunde eröffnen möchten, einen solchen (etwa um örtlicher Umstände willen) nicht um sich hätten, und mich für fähig hielten, Ihnen auf irgend eine Weise, womit es sey, zur Hand zu seyn, oder wenigstens Ihnen Gelegenheit zu geben, sich schon durch die Eröffnung gegen einen Theilnehmenden selbst das Herz einigermaßen zu erleichtern. Ich selbst bin ehedem eine Reihe von Jahren in solchem Falle gewesen, habe damals keinen solchen Freund besessen, eben darum mir desto mehr am Herzen genagt und den Einfluß auch auf meine Arbeiten sehr schwer empfunden: da ist nun nichts natürlicher, als daß ich Jeden, den ich

hochachte und liebe, davon befreyet, ja zu seiner Befreyung — vermag ichs nämlich — beyzutragen, wünschen muß. Deshalb, einzig deshalb, schreibe ich, denn sonst habe ich durchaus kein Anliegen und nicht einmal eine Neuigkeit u. dgl. Vielleicht hat aber mein Mann sich geirrt? Desto besser! Sie aber werden mein Blatt darum nicht mißfällig aufnehmen —

»Der Wille, nicht die Gabe, macht den Geber.«

Eben fällt mir doch noch Etwas ein! In einer gutgeschriebenen Nachricht von jenem Feste in der hiesigen musikal. Zeitung wird gesagt: Sie werden künftiges Jahr mit einer neuen Symphonie auftreten. Das ist schön! Das ist sehr schön! und, irre ich nicht, auch jetzt ganz an der Zeit. Wer soll sonst Symphonien jetzt schreiben? Gleichwohl fängt man fast überall an, sich für diese Gattung wieder mehr zu interessiren, und nun nicht mehr blos zur Unterhaltung, sondern auf eine edlere, würdigere Weise. Wollen Sie, für den Fall, daß Ihr Werk nicht schon fertig oder doch bestimmt entworfen ist, dem alten Freunde und Zunftgenossen einige zutrauliche Worte darüber erlauben? Es liegt ja in Ihrer Hand, sie auch als nicht gesagt, anzunehmen! Schwingen Sie sich eben hier zu dem Großartigen und Heroischen im Charakter auf, wie z. B. in der Introduction Ihrer »Jessonda«, und suchen Sie bey allem Ernst und aller Energie doch möglichst heiter zu erscheinen! lassen Sie es eben hier nicht an einfachen, schlagenden Massen (ich meyne: wie Beethoven im Finale seiner *C-moll*-Symphonie u. dgl.) und an starken Contrasten zwischen diesen und dem Zartesten, Innigsten fehlen! rechnen Sie eben hier nicht zu viel auf, wenn auch noch so vortreffliche Details der Ausarbeitung, und machen Sie, wenn auch nur der Deutlichkeit und der weiten Verbreitung wegen, die Ausführung nicht allzuschwer! Das sind einfache, wohl auch einfältige Worte: aber darum doch nicht zu verachten. Wie Sie auch die Symphonie schreiben mögen: sie wird überall mit Freude und Dank aufgenommen werden; aber unter jenen Bedingungen ganz gewiß mit doppelt so viel Freude und Dank. Es ließen sich sogar, dünkt mich, ganz neue oder doch nur selten und sehr unvollkommen benutzte Formen für Symphonieen überhaupt ersinnen; was das doppelte Gute hätte, daß es dem Componisten leichter würde, auch in der Ausführung neu zu bleiben, und daß dem leidigen Vergleichen vorgebeugt würde, wovon die Halbkenner und Dilettanten nicht lassen, wie oft man ihnen auch sage, daß sie damit fast immer einem von beyden Theilen Unrecht thun, und sich selbst in ihrem Genusse stören! — Doch genug hiervon! Sie wissen ohnehin, was ich gesagt habe und hier noch sagen könnte, und wissen es besser als ich: da mögen Sie es nur als Beweis meines herzlichen Antheils an Ihnen und Ihren, mir so überaus theuren Werken aufnehmen. Lebten wir an Einem Orte und könnten uns nach Neigung über dergleichen Gegenstände besprechen: dann wäre es ein Anderes und Besseres.

In wahrer Hochachtung und treuer Ergebenheit

Ihr

Rochlitz.

Zwischen diesem Brief und dem folgenden klafft wieder eine Lücke, die mehrere Jahre umspannt. Es ist allerdings fraglich, ob bis zum Jahre 1834 korrespondiert wurde, sicher aber ist, daß jener Brief fehlt,

welchen Rochlitz mit einem Band seiner Schriften an Spohr absandte, in dem ein neuer Oratorientext »Das Ende des Gerechten« stand. Allein glücklicherweise wird die an sich bedauerliche Lücke durch gerade in dieser Angelegenheit ausführliche Aufzeichnungen Spohr's ausgefüllt. Hören wir also zunächst, worüber uns Spohr aufklärt[1]):

»Schon im vorigen Jahre (1833) hatte mir Hofrat Rochlitz bei unserer Durchreise in Leipzig ein von ihm verfaßtes Passions-Oratorium: »Des Heilands letzte Stunden« zur Komposition angetragen. Obgleich dasselbe schon einmal unter dem Titel: »Das Ende des Gerechten« von Schicht komponiert worden war, so nahm ich es doch mit Freuden an, da er mir versicherte, die frühere Komposition sei zwar mit Beifall, aber ohne genügende Wirkung zu machen, aufgeführt; er habe deshalb den Text noch einmal umgearbeitet und halte ihn nun dem Zwecke entsprechender. Nachdem ich indessen erfahren, daß er diesen neuen Text auch Mendelssohn zur Komposition vorgeschlagen habe, so fragte ich, bevor ich die Arbeit begann, bei diesem schriftlich an, ob er das Oratorium zu komponieren gedenke. Da die Antwort verneinend ausfiel, und Mendelssohn mir schrieb, daß er sich selbst einen Text aus Bibelstellen zusammensetzen werde (»Paulus«), so begann ich im Frühjahre 1834 meine Arbeit, die später durch die Badereise unterbrochen wurde. Als ich indessen bemerkte, daß meine Frau, trotz ihres leidenden Zustandes, sich doch eben so lebhaft für meine jetzige Arbeit interessierte, als für die früheren, so vergaß ich bald alles über die Begeisterung, mit welcher ich mich derselben hingab. Empfieng mich auch Dorette beim Nachhausekommen aus den Theaterproben stets mit kummervoller Miene und ängstlichen Andeutungen wegen ihrer Gesundheit, so zeigte sie doch auch wieder so große Teilnahme an dem Fortschreiten meiner Arbeit und hörte mit so lebhaftem Interesse zu, wenn ich das, was fertig war, im Cäcilienvereine probieren ließ, daß ich immer mit neuem Muth an die Fortsetzung des Werkes gieng. . . . So kam ich mit meinem Oratorium bis zum Schlusse des ersten Teiles, und meine Frau erlebte noch die Freude zu sehen, mit welcher Teilnahme und Begeisterung es vom Cäcilienverein gesungen wurde; dann nahmen aber ihre Kräfte rasch ab und sie wurde bettlägerig. . . . Da sich meine Töchter Emilie und Therese der Pflege der Mutter mit großer Sorgfalt unterzogen, so konnte ich auf Dorettens Wunsch, da sie sich für die Vollendung des Oratoriums lebhaft interessierte, während des Tages fortarbeiten, mußte des Nachts aber abwechselnd mit Emilie bei ihr wachen. Doch war ich kaum bis zur dritten Nummer des zweiten Theils gekommen, so gieng es, da sich ihre Krankheit zu einem Nervenfieber gestaltet hatte, mit ihr zu Ende nnd heute noch gedenke ich mit tiefer Wehmut des Momentes, wo ich ihrer Stirn den letzten Kuß aufdrückte!«[2])

Spohr war also schon beinahe ganz fertig, als ihm durch Mendelssohn die textliche Umarbeitung des zweiten Teiles des Oratoriums zuging. Alle Veränderungen jetzt noch aufzunehmen, war ein Ding der Unmöglichkeit. Daneben tauchte aber auch ein anderer Streitpunkt auf, ob nämlich

1) Selbstbiographie, Band II, Seite 199 ff.

2) Dorette Scheidler, Harfenvirtuosin, 1788—1834, war seit 1806 mit Spohr verheiratet.

Jesus singend eingeführt werden solle. Spohr war unbedingt dafür, Jesus singen zu lassen, Rochlitz eben so dagegen, vielmehr wünschte er, Jesu Worte einem Männerchor in den Mund zu legen. Spohr's Brief lautete:

Cassel am 10ten Januar 1835.

Innigst verehrter Freund!

Schon im vorigen Frühjahr, als ich die Composition Ihres Oratoriums: »Das Ende des Gerechten« begann, hatte ich die Absicht Ihnen dies anzuzeigen; doch da sich über eine Arbeit, die erst im Entstehen ist, nur wenig sagen läßt, hielt ich es für besser, bis zum Schluß derselben zu warten, um Ihnen dann ausführlicher darüber zu berichten oder besser noch, das ganze Werk in Partitur gleich zur Beurtheilung vorlegen zu können. Eine Collision, wie ich sie jetzt durch ein, vorgestern eingelaufenes Schreiben von Herrn Felix Mendelssohn, erfahre, fürchtete ich bei dieser Zögerung nicht, da ich mich erinnerte, Ihnen bei Zurücksendung des mir gütigst geliehenen Bandes Ihrer Schriften geschrieben zu haben, daß ich von dem Oratorium eine Abschrift genommen habe, und die Composition desselben beginnen würde, sobald ich mich zu einer so bedeutenden Arbeit aufgelegt fühlen würde. Jetzt nun, da mir Herr Mendelssohn Ihr letztes Schreiben an ihn vom 19ten Dezember nebst der Umarbeitung des zweiten Theils des Oratoriums überschickt, habe ich bereits das ganze Werk vollendet, und bis auf die letzte Hälfte des Schlußchors sogar vollständig in Partitur gesetzt. Es ist daher ganz unmöglich, daß ich alle Veränderungen der neuen Bearbeitung noch aufnehmen kann. Ich würde die Mühe dabei wahrlich nicht scheuen; aber die Form mehrerer Musikstücke müßte ganz zerstört werden, was ich bei diesem Werke, welches, ich darf es sagen, mehr wie alle frühern aus einem Guß ist, nicht über mich gewinnen könnte. Alle solche Veränderungen aber, die blos Verbesserungen der Diction sind, ohne das Sylbenmaaß und den Sinn wesentlich zu verändern, lassen sich, wenn Sie es wünschen, noch hereinbringen. — Was nun Ihren zweiten Wunsch betrifft, daß der Componist bei Auffassung des Werkes Ihre, in den Anmerkungen ausgesprochenen Ansichten berücksichtigen möge, so glaube ich ihm, ohne diese gekannt zu haben, in meiner Arbeit genügt zu haben, und es hat mir wahrlich eine große Freude und Beruhigung gewährt, meine Bearbeitung Ihren Ansichten fast ganz gleich zu finden. Nur die Ansicht, daß man Jesum nicht singend einführen dürfe, kann ich nicht theilen. Haben unsere frommen Voreltern dabei keine Bedenken gefunden, so weiß ich nicht, warum wir jetzt scrupulöser seyn wollen. Sollen die am Kreuz gesprochenen Worte beibehalten werden, so scheint mir ein edler, ausgebildeter Tenor ein viel würdigerer Repräsentant als ein Männerchor, der überdieß alle dramatische Täuschung bei dem, außerdem ganz dramatisch gehaltenen Werke nothwendig aufheben müßte. Daß der Componist dabei die Aufgabe zu lösen hat, das, was Jesus singt, vor allem Anderen als heilig, erhaben und wohllautend hervortreten zu lassen, versteht sich von selbst. In wiefern mir dies geglückt ist, wird die Wirkung bei der Aufführung erproben.

Schließlich bitte ich um Erlaubnis, was ich schon beim Beginn der Arbeit mir vorgenommen hatte, Ihnen die Partitur (die höchstens in acht Tagen ganz fertig geschrieben seyn wird) zur Ansicht und Beurtheilung vorlegen zu dürfen. Sollte sich das Werk Ihres Beifalls zu erfreuen haben, so füge ich noch die Bitte hinzu, Ihnen, der mich durch die herrliche Dichtung

dazu begeisterte, dasselbe als ein Zeichen meiner unbegrenzten Hochachtung dediciren zu dürfen. Seit lange habe ich eine Gelegenheit gewünscht, dem Manne, der durch seine belehrenden und begeisternden Schriften über Musik mich von Jugend auf zum Fleiß und Fortschreiten auf der Künstlerbahn anspornte, einen öffentlichen Beweiß meiner Verehrung und Dankbarkeit zu geben; ich halte das Werk dazu nicht ganz unwürdig.

Da ich bereits einen Clavierauszug gemacht habe, der mir beim Einstudieren mit den beyden hiesigen Gesangvereinen dient, so kann ich die Partitur drei bis vier Wochen missen. Dann bitte ich um gefällige Rücksendung derselben, um sie ausschreiben zu lassen. Am Charfreitag in beleuchteter Kirche wird die erste Aufführung zum Besten unseres Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen verstorbener Musiker Statt finden. So wie ich das Oratorium gehört habe, werde ich für dessen Verbreitung thätig seyn. Höchstwahrscheinlich werde ich es, wie »die letzten Dinge« selbst verlegen müssen, da kein Verleger ein der Arbeit angemessenes Honorar bieten wird.

Was mich für ein unersetzlicher Verlust betroffen hat, werden Sie bereits gehört haben. Die Schreckenszeit, die ihm voranging und das Gefühl des Verlassenseyns nachher ließen mich in langer Zeit nicht zur Arbeit kommen; doch fand ich in dieser zuerst wieder Trost und Beruhigung. Da Sie die Seelige in Ihrer schönsten Künstlerperiode gekannt haben, wird Sie vielleicht der beiliegende Necrolog von einem Freunde unseres Hauses interessiren. Vielleicht würde ihn auch Herr Finck[1]) zu einem Necrolog in der musikalischen Zeitung benutzen wollen, da, so viel ich weiß, dort ihres Hinscheidens noch nicht einmal erwähnt ist. Darf ich um gefällige Mittheilung an dieselbe bitten?

Einer recht baldigen Antwort nach Ankunft der Partitur entgegensehend, unterzeichne ich mit den Gefühlen innigster Hochachtung und Freundschaft ganz

der Ihrige

Louis Spohr.

Rochlitz beharrte auf das Entschiedenste dabei, daß sein neuer, abgeänderter Text verwendet werde. Wolle aber Spohr seine Komposition unverändert lassen, dann müsse auch der Text unverändert bleiben, er, Rochlitz, werde aber in allen geeigneten öffentlichen Blättern gegen seinen eigenen Text protestieren und zugleich den neuen abdrucken lassen.

Hrn. Kapellmeister Leipzig, d. 15ten Januar, 1835.
Spohr.

Geehrter Herr und Freund!

Gestern Abends spät erhielt ich Ihren Brief vom 10ten d. Ich kann ihn schon jetzt beantworten, und ganz entschieden beantworten; jetzt, nachdem ich im Denken über die gesammte Angelegenheit zwischen uns diese ganze Nacht durchwacht und Alles in mir beseitigt habe, was sich in mir aufwallend regen mußte über einen Gegenstand, der (und wahrlich nicht mir allein) ein heiliger ist, und über ein redliches, rein-wohlwollendes, treu-fleißiges Bemühn, worüber ich nun von allen Seiten verwundet werde! — Jetzt steht

1) Fink, Gottfried Wilhelm, 1783—1846, Rochlitz' Nachfolger als Redakteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung.

die ganze Sache deutlich vor mir, ich vermag sie ruhig anzuschauen, meine Pflicht dabei zu erkennen, ihr — einzig ihr — gemäß mich zu entscheiden, und diese Entscheidung ohne irgend ein Wort, das Sie verletzen könnte, auszusprechen. Ich werde mich blos an die Hauptpunkte halten, und auch über diese möglichst kurz seyn. Zuvor aber muß ich Ihnen mein herzliches Beyleid über das große Opfer bezeugen, das eine höhere Macht Ihnen abgefordert hat. Ob dies Beyleid wirklich ein herzliches seyn könne, werden Sie selbst abnehmen, wenn ich Ihnen sage: Es wurde im März 1834 auch mir eine geliebte, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Gattin durch den Tod entrissen; eine innig geliebte Gattin, mit welcher ich fünf und zwanzig Jahre lang Freud' und Leid treulich getheilt hatte [1]). Und sonderbar genug: Eben jenes Oratorium war die erste bedeutende Arbeit, zu welcher auch ich mit meinem Schmerze flüchtete, um mich über jedes Irdische zu erheben und mich wieder fähig zu machen, mein Leben in dem Berufe, zu welchem ich von innen heraus bestimmt bin, nützlich weiter zu führen. Bey diesem Werke lassen Sie uns nun ernst und besonnen, nicht eigensinnig oder sonst kleinlich, als redliche, klar denkende, nicht unwürdig empfindende Männer stehen bleiben!

Sie, wie von mir, so von der gesammten musikalischen Welt, als einer der ausgezeichnetsten und gründlichsten Tonkünstler anerkannt, betrachten meinen neuen Text einzig und allein als ein solcher; nämlich, als Stoff, Veranlassung und Aufforderung, eine reiche, vorzüglich wirksame, überall eingängliche Composition zu liefern, und mithin hierdurch das Ganze des Werks (Musik und Gedicht) erst zu vervollständigen und heilsam an den Gemüthern der Zuhörer geltend zu machen. Wohl; es sey so! Aber denken Sie denn nicht daran, daß ich, der Dichter, ganz dieselben Anforderungen an Sie, den Musiker, machen darf, machen muß, (wenigstens dieselben,) wie Sie an mich; oder vielmehr wir Beyde an das Ganze des Werks? Es giebt da gar keine achtenswerthe Ein- oder Aus-Rede. Und so muß ich diese Anforderungen machen, und mache sie auf das Bestimmteste und Unwandelbarste. Mithin, ganz deutlich ausgedrückt: Ich muß darauf bestehen, daß von diesem Texte auch kein Wort weggelassen oder abgeändert werde; denn (ich bin in dieser Nacht meine Abschrift aufs Strengste durchgegangen, um Ihnen nachzugeben, wo es ohne Nachtheil geschehen könnte) ich weiß nichts wegzulassen und finde durchaus nichts zu verändern, das die Sache besser machte oder auch nur ihr nicht einigermaßen schadete. So muß ich darauf bestehen, und zwar aus Pflicht gegen das Höhere. Daß Sie damit zu schweren, mühevollen Arbeit(en) genöthigt werden, weiß ich sehr wohl: aber Sie dürfen dabey doch wahrlich auch nicht vergessen, daß Sie allein durch Saumseligkeit im Schreiben an mich das Übel herbeigeführt haben. Auf Ihre Veranlassung habe ich das Blättchen, das Sie dem zurückgesandten Buche wirklich beigelegt hatten, mit vieler Mühe unter mehr als hundert Papieren hervorgesucht. Ich hatte es gänzlich vergessen, und konnte das leicht, indem es buchstäblich nichts weiter über den Gegenstand selbst enthält, außer: »Ich will nun, wenn ich zur Ruhe komme, weiter darüber nachdenken, ob ich das Gedicht in Musik setzen kann.« — Im Einzelnen muß ich noch erwähnen, daß Jesus durchaus nicht persönlich sprechend, (singend gar!) eingeführt

1) Rochlitz heiratete 1810 die Witwe des Bankiers Daniel Winkler, die Tochter des Leipziger Ratsbaumeisters Hansen.

werden darf; durchaus nicht! Es scheint mir ganz unmöglich, daß Sie, was ich darüber in der Anmerkung gesagt, ungestört gelesen und reiflich überdacht haben sollten; es scheint mir um so mehr unmöglich, da Sie sonst zuverläßig eben das, was Sie dagegen gesagt, im Ernste, oder vielmehr überhaupt, gar nicht hätten sagen können. Ich achte Sie als Mensch und Künstler viel zu hoch, als daß ich mir hierüber auch nur einen Augenblick Zweifel beykommen ließe.

Es bleibt für Sie aber noch ein zweyter Fall möglich: Sie lassen Ihre bisherige Composition ganz wie sie ist; aber dann muß auch mein Text ganz derselbe bleiben, wie Sie ihn aus dem gedruckten Buche sich copirt haben; ganz und gar so! Hiergegen kann ich nichts einwenden und wende nichts ein; denn jener Text, wie er vor so vielen Jahren entstanden und vor nicht wenigen gedruckt worden ist, liegt nun einmal zu beliebigem Gebrauch vor aller Welt, leider da. Doch eben so wenig können Sie Etwas einwenden, wenn ich dann sogleich vollführe, was dann meine Pflicht und darum von mir zuverläßig vollführt wird; nämlich: ich protestiere in allen öffentlichen Blättern, wohin so Etwas gehören kann, gegen jenen meinen Text, (nicht gegen Ihre Musik!) lasse den neuen zugleich abdrucken, und appelire an das Urtheil aller Denkenden, wissenschaftlich Gebildeten, wahrhaft Sinn- und Geschmackvollen im Publikum, die gesammte Correspondenz hinzufügend, die über diese ganze Angelegenheit zwischen mir, Mendelssohn und Ihnen geführt worden ist.

Sollten Sie im ersten Augenblick durch irgend Etwas, das ich hier geschrieben, sich verletzt fühlen: (Künstler sind leicht erregbar, und müssen es seyn) so legen Sie mein Blatt weg und lesen es in ruhiger Stunde noch einmal; dann werden Sie sicherlich anders empfinden. Sollten Ihnen Stellen meines Blatts wohl als selbst in der Erregung geschrieben vorkommen: so irreten Sie sich und thäten mir Unrecht.

Daß ich unter diesen Umständen jetzt Ihre Partitur nicht zu sehen wünschen kann, brauche ich wohl kaum hinzu zu setzen.

Mit wahrer Hochachtung und freundschaftlicher Ergebenheit

Rochlitz.

Neuerdings versuchte Spohr durch ästhetische Gründe Rochlitz' Bedenken zu zerstreuen. Wie dürfe in einem dramatischen Gedicht, darin die ganze Umgebung Jesu redend eingeführt sei, das allein, was Jesus zu sagen habe, auf andere Weise ausgedrückt werden, ohne die Einheitlichkeit des Kunstwerkes zu gefährden? Bei der vom Dichter gestellten Alternative bleibe ihm nichts anderes zu tun übrig, als bei der alten Bearbeitung zu bleiben.

Cassel, am 24. Januar 1835.

Geehrtester Herr und Freund!

Ihr Brief vom 15ten dieses hat mich nicht verletzt, aber tief betrübt, weil ich daraus ersehe, daß Sie unsere Angelegenheiten weit schwerer nehmen, als ich mir denken konnte. Wie hätte ich vermuthen können, daß Sie gegen einen Text, den Sie mir vor anderthalb Jahren zur Composition selber empfohlen, nun, nach einigen (wie mir scheint) unwesentlichen Abänderungen förmlich protestiren würden? Wie schmerzlich wird es mir daher jetzt seyn,

einem Manne, den ich so verehre, und dem ich mich für eben diesen Text von neuem dankbar verpflichtet fühle, Verdruß verursachen zu müssen, den ich nicht abzuwenden weiß! Denn es ist, wie schon gesagt, ganz unmöglich, daß ich den neuen Text, obgleich ich die Arbeit nicht scheuen würde, meiner Composition anpasse, ohne diese ganz zu verderben. Ein Blick in die Partitur wird Sie selbst davon überzeugen. Wollte ich aber auch einige Nummern ganz neu componiren, was mir frühern Erfahrungen gemäß, gewiß nicht so gut gelänge wie das erstemal, so würden wir doch in der Hauptsache verschiedener Ansicht bleiben. Ich will nicht anführen, daß, wenn Jesus nicht persönlich redend oder singend eingeführt werden darf, er eben so wenig gemalt oder durch Meisel dargestellt werden dürfte, da es nach Ihrer Anmerkung scheint, als wenn Sie dieß ebenfalls mißbilligten. Aber wie könnte in einem Gedicht wie das Ihrige, dessen Inhalt ganz dramatisch gehalten ist, und wo alle Personen der Umgebung Jesu redend eingeführt sind, das, was dieser selbst zu sagen hat, auf andere Weise gegeben werden, ohne die Einheit und Wahrheit des Kunstwerks und dadurch auch die Wirkung zu zerstören? Die von Ihnen vorgeschlagene Behandlungsweise der Worte Jesu würde sich wohl für ein erzählendes Gedicht, (wie z. B. die Passion von Bach) obgleich auch dieser kein Bedenken getragen hat, Jesus singend einzuführen, eignen, aber nicht für ein dramatisch durchgeführtes wie das Ihrige. Kann man überhaupt diese Worte, wenn sie von einer Einzelperson singend vorgetragen werden, mehr profanirt finden, als wenn dies redend (z. B. vom Prediger) geschieht? Ist denn Gesang nicht etwas Edleres als Rede, und die Musik nicht die geistigste und erhabenste aller Künste? Ich kann mich daher durchaus nicht überzeugen, daß meine Absicht eine irrige sey, und mußte bis jetzt glauben, daß die Ihrige damit übereinstimme, da Sie bei unserer Unterredung vor anderthalb Jahren, wo Sie sich über die Auffassung des Werkes verbreiteten, dieses wichtigsten Punktes gar nicht erwähnten. Bei ihrer bestimmten Erklärung, daß ich entweder den neuen Text vollständig anzunehmen oder ganz bei der alten Bearbeitung zu bleiben habe, bleibt mir leider! nun nichts übrig als das letztere zu wählen. Einige Veränderungen wie z. B. die des Rezitativs der Maria »er denkt an mich« hätte ich gar gerne gehabt, da sie auch mir als wirkliche Verbesserungen erscheinen; andere aber würde ich (wenn auch die Composition nicht schon beendigt wäre), nur ungern aufgenommen haben, weil mir entweder das Alte besser gefällt, wie z. B. in dem Chor: »Arzt, der allen half« die Zeile »Steig' nun herab vom Kreuz,« die ein angenehmeres Bild giebt als die neue: »Brich' durch ein Wort den Pfahl«, oder weil das neue einer guten, effectvollen und musikalischen Form widerstreben würde, wie z. B. die Zusätze für Solostimmen, in dem Erdbeben-Chor, die gerade da eintreten, wo die Steigerung den höchsten Grad erreicht hat, und wo daher Sologesang nicht an seinem Platze sein würde. Vermag nun eine Bitte von mir etwas über Sie, so sey es die, daß Sie sich, in das nun einmal nicht mehr zu Ändernde finden wollen, und mir, wie ich bereits bat, gütigst gestatten, Ihnen das Werk mit dem alten Text, gegen den Sie wahrlich nicht protestiren dürfen, ohne gegen sich und ihn ungerecht zu seyn, dediciren zu dürfen. Die Gewährung dieser Bitte würde mir in mehr als einer Hinsicht große Freude gewähren.

Daß Sie gleich mir einen unersetzlichen Verlust zu beklagen haben, hat meine innigste Theilnahme erregt; ich weiß am besten, wie einsam und ver-

lassen man sich in solcher Lage fühlt! Einer freundlichen Antwort entgegensehend, mit wahrer Hochachtung und Freundschaft ganz

der Ihrige

Louis Spohr.

Trotz diesem herzlichen Schreiben blieb Rochlitz, einige kleine Veränderungen abgerechnet, die seinen Ansichten keinen Eintrag taten, halsstarrig, darum antwortete er:

Leipzig, d. 29sten Jan. 1835.

Geehrter Herr und Freund!

Sie verlangen eine freundliche Antwort; und wahrlich, ich gebe Ihnen die freundlichste, die ich geben kann und darf. Ich gebe sie gern, sehr gern; ich gebe sie von Herzen. Ich sehe ja, es ist Ihnen um unser Vorhaben eben so ernstlich zu thun, als mir selbst!

Aber Sie sehen dies blos als Musiker an: als tüchtiger, erfahrner Musiker; was ich gewiß zu achten weiß, und dem ich mich bei jedem anderen Gegenstande des Gedichts gern fügen würde: aber hier darf ich nicht. Hier ist es Gewissenssache. Ich habe ja auch in Allem, was ich vorher Mendelssohn, (Sie kennen dies nun,) hernach Ihnen geschrieben habe, nicht blos, ja nicht zunächst, als dieser: ich habe als religiöser Mann, als christlich-religiöser Mann geschrieben[1]). Bei solchen ganz verschiedenen Ausgangspunkten, sehe ich wohl, können wir Beyde in Allem, was sich hieraus ergiebt, nie einig werden. Ich habe in meinem letzten Briefe mich so deutlich gemacht, als mir nur irgend möglich: Ihr jetzt mir gesandter Brief giebt vollkommenen Beweis, Sie haben in den eigentlichen Sinn, auch nur denkend, nicht einzugehen vermocht. Verstehen Sie mich nicht falsch: Was Sie jetzt geschrieben, ist recht und wahr und gut, aber allein von Ihrem Standpunkt aus, und sonach dem meinigen durchgängig zuwider. Darum versuche ich auch kein Wort der Widerlegung. Aber eben darum muß es auch schlechterdings bey Allem bleiben, was ich neulich geschrieben habe; bey Allem — bis auf eine einzige, von Ihnen angeführte Stelle, die, wenn sie nach Ihrem Wunsche wegbleibt, auf meine Ansicht des Ganzen nicht einwirkt. Ich meyne die Solo-Stelle in dem größten Chor des Volks. Diese kann ich aufgeben, und so will ichs auch. — Das Schwierige und Bedenkliche einer zweyten Composition einzelner Stücke, oder doch ihrer Abänderung, erkenne ich gar wohl: aber was treibt denn zu einer baldigen Bekanntmachung? Ich könnte treiben, weil ich höchstwahrscheinlich nicht mehr lange zu leben habe: aber ich thue es nicht. Und — lieber Freund — eben dies Werk ist für Sie, wie für mich, das wichtigste, und gelingt es, das dauerndste, vielleicht auch

1) Über tief religiöse Anschauungen Rochlitz' dürfen wir uns bei der Erziehung, die er genossen, nicht wundern. Denken wir nur daran, daß die Mutter, wenn sie in Kummer war, zur Erleichterung des Gemüts zu singen begann »Befiehl du deine Wege« oder »Auf Gott und nicht auf meinen Rath«, oder sonst ein erhebendes Trostlied, dem sich nicht selten »Wie groß ist des Allmächt'gen Güte« anschloß; vergleiche Näheres bei Marx und Rochlitz in der Anmerkung 1 Seite 254 angegebenen Literatur.

— wie seit so langer Zeit der Tod Jesu von Ramler[1]) und Graun[2]) — bey der ganzen Nation eingreifend: und so wirklich das wichtigste, was Sie jemals liefern können! Verdiente es da nicht — Geduld, Abwarten der rechten Stunde zum Ändern, und selbst (was dann aber nicht einmal nöthig würde) manches kleine Opfer des Musikers, als eines solchen?

Ich bitte nochmals, was heute und was neulich von mir geschrieben worden, ganz genau, als nicht weiter abänderlich, zu nehmen und mir nur mit wenigen Zeilen, ohne besondere Angabe der Beweggründe, Ihre Entscheidung für oder wider, sobald Sie sie gefaßt haben, zu melden. Alles weitere Erklären über diese Angelegenheit, von welcher ich so schöne Freude mir versprochen hatte — alles weitere Erklären, sag' ich, wenn es nicht zusagend ist, muß mich betrüben: und ich bin ohnehin betrübt genug!

Hochachtungsvoll

Sie

begrüßend

Rochlitz.

Noch eine Zeile über das, was Sie von einer Dedication äußern! Herzlich dankbar erkenne ich Ihre Zuneigung: aber sollte Ihnen Hr. Mendelssohn — wie Anderes, was ich früher ihm geschrieben, nicht auch die Stelle copiert haben, worin ich ihm meine wohlüberdachte, für die Sache selbst, wenn auch nicht für die Person, wichtige Absicht mitgetheilt habe? Ist es nicht geschehen, so belieben Sie es in meinem Namen von ihm zu verlangen. Er wird sich keinen Augenblick weigern.

Die Unterhandlungen bezüglich des Oratorientextes erfahren zunächst eine kurze Unterbrechung. Spohr's vierte Symphonie wurde in Leipzig auf Rochlitz' Veranlassung aufgeführt, und das Werk hat ihn so begeistert, daß er, obwohl er an heftiger Podagra leidet, noch in der Nacht nach der zweiten Aufführung einen ausführlichen Bericht an den Freund absendet, aus dem wir das Weitere erfahren:

Leipzig, den 6ten Febr. 1835.
(Freytags!)

Geehrter Herr und Freund!

Sie allein sind Schuld — Sie einzig und allein — daß ich, seit sieben Wochen von Fußgicht geplagter, wenn auch übrigens gesunder und heiterer Mann, seit gestern Abends 11 Uhr bis jetzt, gegen 2 Uhr, mich auf meinem Lager vergebens nach einer Stunde Schlaf umgesehen, und nun, erstanden und gegen Erkältung gekleidet, den Rest der Nacht schreibend hinzubringen mir vorgenommen habe. Und zwar zunächst schreibend an Sie; denn wie gesagt, Sie allein sind Schuld an alle dem. Sie haben nämlich durch die zweyte, ganz von mir im wöchentlichen Conzert veranstaltete Ausführung Ihrer vierten Symphonie mich dermaßen begeistert und entzückt, daß noch in diesem Augenblicke — in welchem ich doch, um schreiben zu können, meine Aufmerksamkeit theilen muß — alle die Scenen und Lebensereignisse, die heitern und die traurigen, die scherzhaft neckenden und die feyerlich er-

1) Ramler, Karl Wilhelm, 1725—1798, der bekannte Odendichter.

2) Graun, Karl Heinrich, 1701—1759. Sein bedeutsamstes und noch heute jährlich aufgeführtes Werk ist »der Tod Jesu«.

hebenden etc., daß alle diese vor meinen Augen, wechselnd, wie bey Ihnen und im Leben, vorübergehen, daß jede die sie bezeichnenden Töne — einzelne oder ganze lange Perioden mit ihren Melodien, Harmonien, den eigenthümlich benutzten Instrumenten u. dgl. — mit sich bringt, und so alles und Jedes wieder und immer wieder denselben Eindruck macht und zurückläßt, wie vor drey Wochen bey der, nach mehrmaligen, mit Achtung, Liebe und Fleiß durchgeführten Proben, schon trefflichen Ausführung. Denselben Eindruck, sag' ich? Nun ja: denselben; aber diesmal noch weit deutlicher, lebendiger, vertiefter. Ich kam nämlich schon damals — wie ich das überhaupt bey großen Werken zu halten pflege, und immer gehalten habe: ich kam schon damals keineswegs unvorbereitet. Seitdem ich nur das erste Wort davon vernommen, Sie hätten eine große malerische Symphonie geschrieben; Sie — wie Ihnen längst bekannt — als Componist und Virtuos mir einer der höchsten und liebsten Meister unter Allen, die mir als Mitgenossen der Zeit meines langen Leben vorgekommen: Sie hätten eben eine solche Symphonie geschrieben und gäben sie bey Haslinger[1]) heraus: seitdem hatte dieser von mir den Auftrag, mir für mein gutes Geld direct über Post eines der ersten Exemplare zuzusenden. Ich schwieg davon gegen Sie; denn — ich will es ehrlich gestehen: ich hegte Besorgnisse, mein trefflicher Meister möchte doch wohl auf diesem, selten (und mit Recht selten) betretenen, schlüpfrigen, auch sonst gefährlichen Pfade, hin und wieder Fehltritte gethan haben, und wollte mir durch jenes früherere Schweigen das Recht vorbehalten, auch in solchem Falle schweigen zu dürfen. — Haslinger erfüllte meinen Auftrag pünktlich: ich erhielt in Leipzig das allererste Exemplar. Noch in derselben Stunde, wo es angekommen, machte ich mich an die elegant gestochene Partitur; las, erst neugierig, von Anfang bis zu Ende; dann, wißbegierig und freudig erregt; nun, nach Beruhigung durch mehrere Stunden, langsam, sehr langsam, in jedes Einzelne nun eingehend und es mir verdeutlichend auch nach seinen historischen Beziehungen, (so zu sagen!) oder, wollen Sie es so nennen: ich studierte das Werk, und war davon in drey Tagen so weit gebracht, daß ich mich sattelfest in ihm fühlte, und von ihm so eingenommen war, mein schönes Exemplar (ein anderes war noch nicht in Leipzig vorhanden) den nicht immer sauberen Händen der Notencopisten hinzugeben, damit es nur sobald als irgend möglich zu Gehör käme. Daß dies geschahe; daß es mit bestem Bemühen, Glück und Erfolg zu meiner großen Freude geschahe: Das habe ich schon gemeldet.

Hier höre ich Sie mich — und mit Grund — durch die Frage unterbrechen: warum ich damals Ihnen nicht schrieb? Ich habe aber auch Grund, mit aller Aufrichtigkeit zu antworten: Es fiel dies eben in die Tage, wo ich, und wahrlich nicht ohne Ursache, mit Ihnen über die bewußten Verhältnisse zu meinem Oratorium unzufrieden war. Ich dachte: Wer meinem Urtheil düber as Wichtigere nicht trauet, der wird — und der soll es auch nicht über das, wenn auch noch so Vorzügliche, doch immer und ewig Minderwichtige. Und wer dich nach Deinem gesammten Innern so wenig kennt, daß er sogar in dem Fache, das euch Beyden so nahe liegt, Deine Ansichten und Urtheile gering achtet: was soll der überhaupt mit Deinen Ansichten und Urtheilen? etc.

---

1) Haslinger, Tobias, 1787—1842, Wiener Musikalienhändler und Verleger Spohr'scher Werke.

Ich mußte hier eine Pause machen: ich fühlte mich geistig und körperlich sehr angegriffen, und in meinen Füßen fing die Gicht an, allzuschmerzhaft zu toben. Jetzt (es ist früh vier Uhr) fahre ich ruhiger fort, aber, um die Pein nicht wieder zu reizen, blos in meinem Geschichtchen von dem, wie es mir mit Ihrer Symphonie ergangen.

Ich wollte eine Wiederholung der Aufführung sogleich für den nächsten Concert-Abend veranstalten: Das war aber der Neujahrs-Abend, wo das auf den Tag Bezügliche zu viel Zeit hinnahm, zu jener Musik nicht paßte, und die Achtsamkeit der Mehrzahl Zuhörender von dieser abgelenkt hätte. Für die zwey folgenden Abende traten Störungen ein; besonders eine bedeutende Unpäßlichkeit des Hrn. Mathäi, ohne den dergleichen Werke bey uns jetzt nicht befriedigend ausgeführt werden können. Endlich war Alles beseitigt: ich konnte die Wiederholung, und zuvor wieder eine höchstgenaue Probe, veranstalten; aber ich sollte sie auf dringendes Verlangen des Arztes durchaus nicht hören; zumal da die Witterung höchstungünstig und mit Sicherheit zu erwarten war, der Saal werde sehr voll und bey der lauen Temperatur von außen sehr heiß werden. Da saß ich nun gestern, zwar geduldig — denn Geduld hat das Leben mich endlich wohl gelehrt: aber, als die Stunde nahte, ziemlich betrübt. Nun — sagte ich mir: wenn nur Andere die Freude haben! Das hielt auch wirklich wider, bis gegen sechs Uhr, wo, wie Sie wissen, unser Concert anfängt. Da überlief michs höchstfatal und ich beschloß, die Symphonie zu hören, möchte es kosten, was es wolle. Sie sollte nämlich im zweyten Theile gegeben werden und ihn ganz ausfüllen. So packte ich mich in Wolle von oben bis unten; lies mir eine Senfte holen, die Treppen hier hinunter, dort hinauf, mich mehr tragen als führen; gelangte so, zwar unter argem Schmerz, doch sonst glücklich und zum Erstaunen der Mit-Vorsteher in unsre Loge, auf meinen gewohnten Sitz in den Gluthofen; vergaß, als nur erst das Übrige vollends vorbey und Ihr Werk im Beginn war, Alles über ihm; hörte nun, genoß, wie ich oben schon angedeutet habe; kam in derselben Weise wie ich hingekommen, auch zurück: aber innerlich sehr froh — und sitze nun da und schreibe.

Geehrter Herr und Freund! Sie sind wohl ohne alle Zusicherung von meiner Seite überzeugt, daß ich vieles hinzuzusetzen hätte. Ich möchte auch Vieles hinzusetzen, und würde es, ohne zu fragen, wie es mir bekommen möchte: aber indem ich die Sache ruhig überdenke, zeigt sichs: Sie werden es schon selber in Ihrem Innern finden; oder geschähe das nicht, so würde vergebens seyn, was ich hinzusetzte. Ich schließe daher einfach, aufrichtig, von Herzensgrunde theilnehmend: ich wünsche Ihnen Glück zu jener Ihrer Arbeit, aus Ihr vollkommen deutlich abnehmend, daß Sie eben jetzt auf dem Höhepunkte Ihres gesammten Kunstlebens stehen; ich danke Ihnen für die Freude, die Sie mir auch durch dies Werk bereitet haben und (hoffentlich) noch öfters bereiten werden; denn so lange ich noch lebe und für unser Concert gehört werde, soll kein Jahr vergehen, wo ich es nicht zu Gehör brächte; und bitte Sie, um Ihrer selbst, Ihres Nachruhms und der Würde Ihrer Kunst willen, Ihre jetzige Zeit bestens zu Rath und That zu halten, indem sie, einmal dahin, sich eben so wenig ersetzen, als zurückführen läßt; und begrüße Sie, scheidend, mit einem ehrlichen Handschlag.

Rochlitz.

In dem Antwortschreiben auf beide Briefe (offensichtlich vom 11. Februar),

das in der Sammlung Donebauer nur im Entwurf vorhanden ist, beruft sich Spohr in betreff der Behandlungsweise der Worte Jesu auf eine Äußerung Mendelssohn's, daß das, was ein rechter Musiker mit Andacht und von Herzen hinschreibe, wohl keine Profanation sei, ob es nun Solo oder Chor oder was sonst sein mag. Diese Ansicht, die sich freilich nur vom Standpunkt des absoluten Musikers begreifen läßt, teilt selbstverständlich auch Spohr und bittet Rochlitz, doch gemeinsam mit ihm für die Verbreitung des Werkes tätig zu sein. Es heißt da:

Geehrtester Herr und Freund!

Bevor ich Ihr geehrtes Schreiben vom 29sten Jan. beantworten konnte, mußte ich mir eine Abschrift Ihres Briefes an Herrn Mendelssohn, die Dedikation betreffend, erbitten, da die Nachschrift Ihres Schreibens an mich ohne diese mir unverständlich ist. Dieser Aufschub der Beantwortung Ihres letzten Schreibens war mir sehr willkommen, weil ich hoffte, längeres Nachdenken würde mir einen Ausweg zeigen, wie diese Angelegenheit zu Ihrer Zufriedenheit beendigt werden könnte. Denn es betrübt mich, wie schon gesagt, aufs höchste, daß ich dieses Mal meine Ansicht, wie ich es so gern thäte und bisher zu thun gewohnt war, nicht der Ihrigen unterordnen kann. Um auch die Ansicht eines andern, zwar noch jungen, aber gewiß denkenden Künstlers kennen zu lernen, machte ich Herrn M.(endelssohn) mit dem Streitpunkt bekannt und bat ihn um seine Ansicht über die Behandlungsweise der Worte Jesu. Seine Antwort zeigt mir, daß diese ganz mit der meinigen zusammentrifft und daß er bey der dramatischen Form des Gedichts eine andere als die von mir gewählte ebenfalls nicht für möglich hält. Seine Bemerkungen schließen mit den Worten »ich denke, was ein rechter Musiker mit Andacht und von Herzen hinschreibt, das wird wohl keine Profanation seyn, ob es nun Solo oder Chor oder was sonst seyn mag.« Mit dem Briefe des Herrn M. erhielt ich zugleich den Ihrigen vom 6ten Febr., der mir abgesehen von seinem erfreulichen Inhalt, schon deshalb große Freude machen mußte, weil er meine frühere Vermuthung bestätigt, daß Ihre vorhergehenden Briefe an mich trotz Ihrer Gegenversicherung doch nicht ohne gereizte Stimmung geschrieben waren. Manches, was darin mich freute und betrübte, erscheint mir nun in einem andern Lichte. Und so darf ich nach der letzten gütigen Zuschrift nun wohl hoffen, daß Sie an dem Werke, wie es jetzt vorliegt, freundlichen Antheil nehmen und die Art der musikalischen Auffassung ganz der Verantwortung des Komponisten überlassen werden. Hätten Sie (woran ich zweifeln muß) die Partitur durchgesehen, so dürfte ich hoffen, daß Sie schon jetzt mit jener ausgesöhnt seyn würden, denn ich glaube (wie Mendelssohn sagt) mit Andacht und von Herzen geschrieben zu haben. Wenigstens wird diese Komposition von allen meinen hiesigen musikalischen Freunden (obgleich sie sie nur erst am Clavier gehört haben) für meine beste gehalten.

Habe ich mich nun in meiner obigen Voraussetzung nicht getäuscht, so würde es mich sehr freuen, wenn wir auf die, von Ihnen Herrn M. vorgeschlagene Weise, gemeinschaftlich für die Verbreitung des Werkes thätig seyn könnten. Ich bin sehr gern bereit, bey den hiesigen Gesandten (in so fern es durch diese zu erlangen ist), die nöthigen Schritte zu thun, um die Erlaubnis zu unserer gemeinschaftlichen Zusendung des Gedichts und der

Partitur an die genannten hohen Häupter zu erlangen. Über das Nähere würde ich dann noch Ihren gefälligen Vorschlägen entgegen sehen. Doch wünschte ich, daß solche Zusendungen bald geschehen könnten, weil ich den Klavierauszug spätestens im nächsten Herbst herausgeben mögte.

Nun noch schriftlich meinen herzlichen Dank für die wohlwollende Beurtheilung meiner Simphonie. Ich hatte bereits ähnliche Zuschriften nach den Aufführungen derselben in Breslau, Berlin und Wien erhalten, doch keine hat mich begreiflicher Weise so erfreut als die Ihrige, so wie Ihr Beyfall stets der schönste Lohn meines Strebens war.

Endlich gab Rochlitz, der ältere Freund, nach und brachte im Interesse des Werkes ein Opfer seiner Überzeugung. Nochmals präzisierte er seine Stellung zu dem jüngsten Oratorium trotz der bewilligten Änderungen und versprach, nach Kassel zur Aufführung zu kommen, falls es seine Gesundheit zulasse. Lesen wir:

Leipzig, d. 14ten Febr. 1835.

Geehrter Herr u. Freund!

Endlich muß die Angelegenheit zwischen uns zum Abschluß. Bey wahrer Achtung und Zuneigung des Einen gegen den Andern, von der auch Jeder von dem Andern überzeugt ist, quälen wir einander — und um was? um Etwas, das Jeder für sein Bestes hält, woran er sein Bestes gesetzt, das er nur darum unternommen und durchgeführt hat, damit die Summe des Guten, Schönen, Würdigen auf Erden um eine Nummer vermehrt werde, hiermit empfänglichen Brüdern und Schwestern — wenn auch ohne ihren Dank — Freude bereitet sey, und, wenn sie wollen, fromm-erhebende Freude, hiermit ihnen genützt werde, und, wenn sie wollen, aufs Heilsamste genützt: darum quälen wir einander! Das soll und muß zu Ende. Wie das aber? Ihr gestern Abends empfangener Brief (vom 11ten Febr.) überzeugt mich durch seine gelassene Fassung, ruhige Beharrlichkeit und unverkennbare Zuneigung, wie zu dem ernsten Gegenstande, so auch zu mir — er überzeugt mich, Sie müssen und werden bey Ihren Ansichten und Urtheilen bleiben. Ich habe den größten Theil der Nacht mit nochmaliger strenger Prüfung der meinigen zugebracht und bin nun — ich schreibe früh gegen fünf Uhr — von neuem in den meinigen bestätiget. Was nun? Ich sehe nur ein einziges Entweder-Oder. Entweder: es muß jede öffentliche Bekanntmachung des Werkes unterbleiben. Wie? unter den oben angeführten Umständen? Das sey ferne! Oder: Einer von uns Beyden muß ein Opfer bringen. Wohl! Der will ich seyn! Ich bin — was und wie auch sonst — doch der ältere Freund; der durch schwierige Schulen geführte; ich habe auch gewohnter werden müssen, aufzugeben — nicht etwa nur, was ich am meisten gewünscht und geliebt, sondern auch, was ich, ohne alle Rüchsicht auf mich selbst, für gut überhaupt und für das beste Resultat redlicher Bemühungen gehalten habe. So will ich denn mein Opfer bringen; und damit es vollständig geschehe, auch (hoffentlich) Ihnen Freude mache, schweigend.

Darum setze ich auch nichts weiter hinzu, sondern erwähne nur ruhig und kurz, was aus Vorstehendem zwar von selbst sich ergiebt, doch zu weitern Discussionen Ihnen Veranlassung geben könnte.

1. Sie werden ohne Zweifel zur Verbesserung des alten Textes durch den neuen Alles benutzen, was (besonders auch in Hinsicht auf Sprache, Wohl-

klang der Verse u. dgl.) sich benutzen läßt, ohne daß Wesentliches in Ihrer Musik geändert werden müßte. Wie leicht kann dies geschehen, z. B. in den Recitativen! Und wer würde nicht das Geringere von sich weisen, wenn er das Bessere haben kann, selbst mit wenig Mühe und ohne Eintrag seiner Sache?

2. Da der frühere, im Wesentlichen nun beybehaltene Text längst dem Publikum hingegeben war, mithin von mir nicht mehr schicklich als ein gewißermaßen Neues dargeboten werden kann: so entsage ich alle dem, was ich früher Herrn Mendelssohn, nun durch diesen Ihnen mitgetheilt über gemeinschaftliche Zusendung an Große der Erde u. dgl. Verfahren Sie in dieser Hinsicht gänzlich nach Ihrer Einsicht, Wohlmeynung und Gelegenheit.

3. Ich wünsche über das ganze Unternehmen, bis es öffentlich hervorgetreten, nichts weiter zu erfahren, außer, daß Sie zufrieden seyen mit dem, was ich heute geschrieben.

4. Gern möchte ich das Werk, wie es nun ist und wird, zuerst in vollständiger Ausführung kennen lernen und zu dieser nach Cassel kommen. Diese wird aber wohl schon vor Ostern statthaben? Da dürfen wir schwerlich auf andauernd-warme Frühlings-Witterung, und ohne diese darf ich schwerlich auf Befreyung von meiner Fußgicht hoffen. Sollte es wider Vermuthen anders werden, so komme ich. Sonst aber werden Sie die Gefälligkeit haben, mir eins der ersten gedruckten Exemplare des Klavierauszuges zuzusenden.

5. Gott gebe am Werke Ihnen viele Freude: Andern, außer dieser, auch vielen Nutzen! Ich hoffe auf Beydes auch für mich.

Hochachtungsvoll und freundschaftlich ergeben.

Rochlitz.

Spohr ging nun sofort daran, die neuen Rezitative seiner Musik unterzulegen und bat nochmals, da von einer Dedikation des Werkes an gekrönte Häupter nicht mehr die Rede sein solle, dem treuen Freund Rochlitz die Musik widmen zu dürfen. Auch die Titelfrage war noch zu beantworten, da infolge der Textänderungen die Überschrift »Das Ende des Gerechten« für beide Teile nicht mehr recht paßte. Spohr schrieb:

Cassel, den 18ten Febr. 1835.

Geehrtester Herr u. Freund!

Den herzlichsten Dank für Ihren freundlichen Brief; wohl hat er mir große Freude gewährt. Ich habe mich auch sogleich darüber gemacht, um den neuen Text meiner Musik einzuverleiben. In den Rezitativen wird dieß durchgängig der Fall seyn und ich werde einige deshalb neu komponieren; auch in die Musikstücke werde ich die meisten und wichtigsten Veränderungen hineinbringen können. So, meyne ich, fiele nun der Grund weg, weshalb Sie die gemeinschaftliche Zusendung an die Fürsten ablehnen und ich frage deshalb noch einmal an, ob Sie hier Ihre Ansicht nicht ändern wollen? Sollten Sie aber darauf beharren, so denke auch ich auf diese Zusendung zu verzichten und bitte dann von neuem, mir freundlich zu gewähren, daß ich Ihnen das Werk dediciren darf. — Da Sie mir nun gütigst gestattet haben, die neue Bearbeitung zu benutzen, so frage ich an, ob sich diese Erlaubnis auch auf den Titel derselben erstrecke? Zwar scheint er mir für beyde Theile nicht so passend, wie für den 2ten allein; doch wünschte ich sehr

Ihre Ansicht darüber zu hören. Oder schlagen Sie vielleicht noch einen 3ten Titel vor? was mir sehr lieb wäre, da durch diesen jede mögliche Verwechslung mit der frühern Komposition verhindert werden würde. Eine große und unverhoffte Freude hat es mir gewährt, Sie am Charfreytage bey der ersten Aufführung des Werks hier zu sehen, da dieser dieses Jahr erst in die 2te Hälfte des Aprils fällt, wo wir hier fast immer das schönste Frühlingswetter haben, so ist wohl zu hoffen, daß Sie alsdann von Ihrem Fuß-Übel befreyt seyn werden und daß eine solche Reise Ihrer Gesundheit nicht nachtheilig seyn werde. Ich bitte daher inständigst, diese ja auszuführen und meinem Hause die Ehre zu gönnen, Sie darin bewirthen zu dürfen. Ich hoffe, Ihnen alle die gewohnten Bequemlichkeiten verschaffen zu können. Eine besondere Freude würde es mir auch seyn, Sie mit unsern reizenden Umgebungen, besonders mit dem paradiesischen Wilhelmshöhe bekannt machen zu können. Auch einige musikalische Genüsse (Opern und ein gutes Quartett) glaube ich Ihnen versprechen zu können. Erfreuen Sie mich daher ja recht bald mit einer bestimmten Zusage Ihres Besuchs. — In Erwartung dieser mit innigster Hochachtung und Freundschaft stets ganz der Ihrige

L. Spohr.

Als Titel schlug nun Rochlitz vor »Jesu letzte Leidensstunden«, ein Vorschlag, der auch von Spohr angenommen wurde; aber die Widmung des Werkes lehnte der Dichter bescheiden ab, indem er sich schon durch die Absicht allein genug geehrt fühlte.

Leipzig d. 24sten Febr. 1835.

Geehrter Herr und theurer Freund!

Diesmal muß ich ganz so anfangen, wie Sie neulich: Sie haben mir durch Ihren Brief große Freude gemacht. Was kann denn Angenehmeres begegnen, als, den man ehrt und liebt, zufrieden gestellt zu sehen u. sich als Ursache davon zu erkennen? Aber ich muß hinzusetzen: fast durch jeden einzelnen Satz Ihres Briefs haben Sie mir Freude gemacht; und was weit mehr noch sagen will: durch die Gesinnung, die unverkennbar in allen diesen Sätzen herrscht! Ich meyne nicht blos, ja nicht zunächst, die Gesinnung gegen mich, sondern die Gesinnung überhaupt. Wer, wie ich, von frühen Jahren an mit vielen und vielerley Menschen zu thun gehabt hat, und unter ihnen noch besonders mit vielerley Musikern; wer, was die Letztern betrifft, ihre Gedankenlosigkeit, Oberflächlichkeit, (außer etwa ihrer Kunst,) ihr leichtsinniges, wetterwendisches, sinnlich-phantastisches, oft genug wahrhaft abgeschmacktes Wesen — um nichts noch Schlimmeres anzuführen: wer, sag' ich, dies in der Nähe kennen gelernt hat, den muß ja innig erfreuen, erblickt er nun in einem Tonkünstler, den er von jeher aus seinen Werken geehrt und geliebt, jetzt im Sinn, Charakter und Leben den trefflichen, hochachtungswürdigen Menschen. Es muß ihn innig freuen: er kann nicht anders.

Doch genug hiervon. Ich glaube, wir kennen einander gegenseitig jetzt hinlänglich, um gewiß zu seyn, wie es zwischen uns steht, und daß es also bleiben könne, bleiben werde, für immer. An mir soll's wirklich nicht fehlen.

Was den Titel des Oratoriums betrifft, so habe ich allerdings gemeynt, Sie nähmen den neuen auf. Wunderlich genug ist es aber, daß ich ihn

nicht mehr weiß und meinen Text nicht befragen kann, da ich ihn im Unmuth über das, was nun vorüber ist, vor mir selbst unter meine vielfältigen Papiere versteckt habe und nun nicht zu finden vermag. Angemessen wird er aber seyn, dieser Titel; und Sie selbst finden ihn so. Doch wünschen Sie einer möglichen Verwechselung zu begegnen. Dann könnten Sie das Werk überschreiben: Jesu letzte Leidensstunden. Wählen Sie zwischen beyden nach eigener Einsicht.

Daß es bey meiner Weygerung bleibe, das Werk auch von meiner Seite einigen Fürsten zuzusenden: das werden Sie mir nicht mißdeuten. Aber warum wollen Sie sich dies versagen und den rechtlichen, nicht im Geringsten herabsetzenden Vortheil, den es Ihnen verschaffen könnte? Ich dächte, Sie thäten das. Es hält Sie doch nicht ab, daß Sie das Werk einem Andern widmen wollen: was sich wirklich damit nicht gut vertrüge? Ich soll dieser Andere seyn. Wahrlich, ich weiß diesen Vorsatz, der auch vor der Welt mich ehren würde, zu schätzen und zu verdanken. Aber, theurer Freund, indem Sie mir ihn ausgesprochen, haben Sie ihn auch schon erfüllt; und die Welt — was man nun so nennt — ist mir mit all' der Ehre, die sie giebt oder nimmt, gleichgültig geworden. Ich leiste ihr, was ich vermag, weil ich meyne, es könne ihr nützen oder sie erfreuen oder beydes zugleich. In Jahr und Tag werden Sie, erhält mir Gott das Leben, den besten Beweis kennen lernen, den ich jemals habe liefern können. Ob sie, was ich ihr geboten oder noch biete, annehmen, oder wie sie damit und mit mir selbst verfahren wolle: das kümmert mich nicht und wird mich niemals kümmern — — Ich führe dies alles nur an, damit Sie sich durch jenen Gedanken in gar nichts stören lassen; da Sie ihn einmal ausgesprochen, nicht etwa eine Mißdeutung oder gar Mißbilligung für möglich halten u. dgl., sondern in dieser ganzen Angelegenheit so verfahren, wie es Ihnen gefällt oder rathsam scheint.

Von meinem Besuche zum Charfreytage kann ich nur wiederholen: er ist mein ernster Vorsatz und meine frohe Hoffnung, die durch alles das, was Sie mir jetzt freundschaftlich versprechen, noch viel mehr an Reiz gewinnt. Aber meine Fußgicht, die nun in die zehnte Woche, obschon jetzt nicht mehr so arg, als früher, rumort und sticht und brennt, diese, und die Witterung haben wichtige Worte drein zu reden. Darum wird es am besten seyn, wir überlassen die Sache bis auf Weiteres dem Geschick, halten aber den Vorsatz und die Hoffnung fest. Daß ich eine Nacht unter Weges bleiben muß, ist. wie ich auch mein Fortkommen anordne, in mehr als einer Hinsicht von einiger Bedenklichkeit. Doch dies allein soll zuverläßig mich nicht abhalten.

Hochachtungsvoll und freundschaftlich ergeben,

Rochlitz.

Aus der Reise nach Kassel zur Aufführung des Oratoriums wurde es nichts. Das erlaubte Rochlitzens Gesundheit nicht; er versprach aber nach Beendigung seiner Kur Spohr zu besuchen und sich einzubringen, was er jetzt versäumen müsse.

Leipzig, d. 14ten März 1835.

Geehrter Herr u. theurer Freund!

Schon heute, nach langer Conferenz mit meinem Arzte, kann ich Ihnen die Nachricht geben, daß ich, leider, auf die große Freude, Ihr Werk, durch Sie selbst einstudirt und geleitet, zum erstenmale zu hören und bey dieser

Gelegenheit auch in Ihrer Gesellschaft das viele Merkwürdige und Schöne, was Cassel mit seinen Umgebungen bietet, gleichfalls zum erstenmale zu sehen — gänzlich Verzicht leisten muß. Selbst im eignen Lohnwagen, bey dreytägiger Hin- und dreytägiger Herreise, kann der Arzt seine Einwilligung nicht geben und ich muß seinen Besorgnissen beypflichten; denn, Anderes unerwähnt, meine gichtgeschwollenen Füße, die noch heute sind, wie seit dreizehn Wochen, nur nicht mehr mit so heftigen Schmerzen, und das Unbeständige jedes frühen Frühlings, besonders des jetzigen, wo die Geneigtheit zu Gewittern so offenbar und dann jederzeit, lange, bis zum Sommer, fortdauernd ist: schon dies Beydes müßte mich zurückhalten. Genießen Sie daher jenen Tag recht vollgültig, und genießen ihn doppelt, nämlich zugleich für mich: Meiner dabey gedenken; das werden Sie müssen; aber mir dann eine möglichst aufrichtige und bestimmte, auch in Einzelnes eingehende Nachricht darüber zu geben: das, hoff' ich, werden Sie wollen und thun.

Wie ich eben gewohnt bin, an jedes Aufgeben einer werthen, langgehegten Hoffnung — will sichs irgend thun lassen — eine neue, wenn auch nicht so gewichtige anzuknüpfen: so mache ich es auch hier. Ich muß den Monat Julius in einem Bade verleben. Bin ich dann einmal im Wagen und sind Sie dann in Cassel: so komme ich (Gesundheit vorausgesetzt) zuverläßig dahin, wenn auch auf Umwegen; und dann genieße ich mit Ihnen, freylich nicht, was ich zunächst suchte, doch aber Alles, was es dort für mich zu genießen giebt. Ja, es fliegt so eben mir noch ein Zweytes durch den Kopf. Sie haben durch Ihre neueste Symphonie das alte, wohlbegründete Verhältnis ausgezeichneter Hochachtung und dankbarer Anerkennung aller Leipziger Musikfreunde gegen Sie, von neuem angefrischt. Wie wäre es, wenn Sie gleich nach der Michaelismesse Ihr Oratorium hier im Concerte aufführten? Ich werfe diesen Gedanken jetzt nur hin: später wird sich mehr darüber sagen lassen, und, wie ich mit Zuversicht hoffe, mündlich.

Hochachtungsvoll u. freundschaftlich ergeben,

Rochlitz.

Die endgiltige Absage des Osterbesuchs überbringt der folgende Brief; das darin berührte »unglückliche Ereignis« war nicht in Erfahrung zu bringen.

Leipzig, d. 8ten April 1835.

Lassen Sie mich kurz seyn, geehrter Herr und theurer Freund! Lassen Sie mich kurz seyn, denn ich bin traurig und möchte Sie nur fröhlich machen, immer, und jetzt allermeist.

Seit der Frühling so ungewöhnlich zeitig und zuletzt auch so ungewöhnlich freundlich um mich her zu grünen angefangen hatte, (ich wohne mit schöner Aussicht weit in's Feld) kehrte der Wunsch, den Charfreytag bey Ihnen, mit Ihnen, durch Sie schön zu verleben, doppelt lebhaft wieder bey mir ein, und ich machte Anstalt zur Vorbereitung. Mein gichterischer Zustand war nicht besser, doch auch nicht schlimmer geworden; die Beschwerden, von so sehr langem Zimmersitzen (eben heute vollende ich dessen 16te Woche) hatten freylich sehr zugenommen, und wie gern ich auch alles gelassen ertragen: die, weniger wohl noch hierdurch unmittelbar, als mittelbar, von Seiten eines höchstgereizten Nervensystems herbeygeführten, öfters schlaflosen Nächte — wollten sich kaum noch also ertragen lassen — — Da trat schön Wetter

ein; ich fuhr in den Mittagsstunden, und ging in ihnen aus — jenes schon vier-, dies schon fünfmal; ich fühlte mich gestärkt und innig erfreut, obgleich Geschwulst und Schmerz der Füße sich sehr mehrten; ich betrachtete meine Wanderungen als Vorübungen zur Reise nach Cassel; der Arzt ließ das mit ehrlichem Gesicht mir gelten: da trifft mich am letzten Sonntage, so unerwartet und so unverdient, auch so plötzlich, ein unglückliches Ereignis, das ohne Schrecken und große Alteration überhaupt zu erfahren gar nicht möglich war: und seit dem Sonntag bin ich geistig und körperlich kränker, als diesen ganzen Winter jemals. So kann mir der, in diesen doppeltstillen und einsamen Tagen wahrhaft ersehnte Charfreytag keine Freude bieten, außer im Andenken an seinen Gegenstand, dessen würdige Feyer, wozu ich beytrage, und in angenehmer Hoffnung, bald von Ihnen zu erfahren, wie Alles sich bey Ihnen u. durch Sie gestaltet, wie das Publikum das Werk aufgenommen, u. ob Production und Aufnahme Sie recht glücklich gemacht haben. —

Treulich ergeben,

Rochlitz.

Die nächsten fünf Briefe behandeln denselben Gegenstand: die Reise nach Kassel zu Pfingsten oder im August. Das Ja und Nein, das Hin und Wider erfahren wir am besten aus den Briefen selbst, die zu weitern Bemerkungen kaum Anlaß bieten. Sie mögen daher hintereinander angeführt sein:

Leipzig, d. 1. May 1835.

Geehrter Herr, mein theurer Freund!

Sie werden unzufrieden seyn, daß ich Ihnen auf Ihren trefflichen, wahrhaft freundschaftlichen Brief vom 20sten April noch nicht geantwortet habe, und ich müßte Ihnen Recht geben, wenn irgend etwas Anderes mich abgehalten hätte, als was in der That mich abgehalten hat. Das war aber nicht blos mein jetziger Gesundheitszustand und was dieser herbeyführt; denn alsdann brauchte ich ja nur, wie ich jetzt thue, mich einer fremden Hand zu bedienen; es war einzig und allein, daß ich Ihnen gern die bestimmteste und zuverläßigste Antwort geben wollte: und das hing nicht früher von mir ab, sondern vom Himmel, der zuvor seine Stürme bändigen mußte und vom Arzte, der gleichfalls ein wichtiges Wort zuvor dreinzusprechen hatte. Jetzt kann ich diese Antwort geben: und jetzt gebe ich sie.

Zuerst empfangen Sie meinen aufrichtigsten Dank für Alles und Jedes, was Sie mir, wie würdig und doch auch wie bescheiden — über die Aufführung des Oratoriums[1]) und über die Wirkung derselben gemeldet haben. Die letztere war ja sonach gerade die, welche wir Beyde vereinigt uns nur irgend wünschen konnten. So thue doch nur ein Jeder redlich und treulich das Beste, was irgend in seinen Kräften ist, und die gute Wirkung wird

1) Die Aufführung fand am Charfreitag statt. »Der Gedanke, daß meine Frau die Vollendung und Aufführung des Oratoriums nicht mehr erlebt hatte, ließ mich keine rechte Freude über diese gelungenste meiner Arbeiten empfinden, und ich bin erst bei spätern Aufführungen zum vollen Bewußtsein ihrer Wirkung gelangt. Eine Wiederholung des Oratoriums konnte schon in demselben Sommer am ersten Pfingsttage stattfinden, den uns der Kurprinz ungewöhnlicherweise für ein Konzert in der Kirche bewilligt hatte.« (Selbstbiographie, II. Band, Seite 202.)

nicht fehlen. Meine Freude als ich davon las war groß und auch darum desto erwünschter, weil ich eben in jenen Tagen viele und heftige Schmerzen zu ertragen hatte.

Jetzt zu Ihrer freundschaftlichen Einladung! Kurz und gut: ich komme, ich komme ganz gewiß, wenn nicht Umstände eintreffen, die kein Mensch vorauswissen kann; was wir aber nicht fürchten wollen. Ich komme aber nicht allein; denn ich kann besonders unter meinen jetzigen Umständen nicht ohne Jemand reisen, der im Nothfall mir zur Hand geht. Darum bringe ich ein höchst achtbares, junges Frauenzimmer mit, das Sie vielleicht schon selbst in meinem Hause gesehen haben, als ehedem die Gesellschafterin meiner seeligen Frau. Jetzt ist sie meine treue Gefährdtin und Versorgerin meines Hauswesens. Ich melde dieß zuvor um Ihrer gütigen Einladung willen, in Ihrem Hause zu wohnen; denn, wenn ich auch Anderes nicht erwähnen will, so kömmt es darauf an, ob Sie in Ihrer Wohnung Raum genug für uns Zwey besitzen, ohne sich und den Ihrigen Zwang aufzulegen. Das Letztere darf wahrhaftig nicht geschehen: es würde sogar mich selbst verlegen machen. Darüber erbitte ich mir deshalb ganz aufrichtige Antwort. — Dies also soll auf keinen Fall eine Änderung meiner Zusage veranlassen: nur die Zeit, wann wir kommen, hängt davon ab, ob wirklich die Aufführung des Oratoriums an einem der Pfingsttage noch Statt finden wird. Findet sie Statt, so komme ich eben den Abend vor derselben in Cassel an; denn ich will den ersten Eindruck ganz rein empfangen und ganz unzerstreut genießen. Sie werden das selber billigen; und da ich einige Tage zu verweilen wünsche, so wird es uns Beyden auch nicht an Zeit mangeln, uns mit andern angenehmen Gegenständen zu beschäftigen. Sie selbst gedenken der Oper. Da würde es mir große Freude seyn, Zemire und Azor oder Jessonda zu sehen: voraus gesetzt, daß sie eben jetzt zu Ihrer Zufriedenheit besetzt werden können. Diese beyden Werke gehören nun einmal zu meinen Lieblingen.

Wenn nun aber diese Aufführung an einem der Pfingsttage nicht Statt hat: dann komme ich mit meiner Freundin nach vollendeter Badekur, hoffentlich desto erfrischter und ausgeheiterter. Dieß würde geschehen an einem der ersten Tage des August. Auch über dieses muß ich mir bestimmte Antwort ausbitten und sobald sie sich geben läßt, denn ein Mann meiner Jahre, meiner jetzigen Gesundheits-Umstände fliegt nicht schnell auf, wie die Lerche, sondern summt und schnirpt erst wie der Käfer auf dem Boden herum, wo er sitzt.

Hochachtungsvoll und in froher Erwartung des Zukünftigen, das mich erwartet,

Der Ihrige

Rochlitz.

Leipzig, d. 8ten May 1835.

Ist es doch als ob sich zuweilen gegen ein nicht unlöbliches Vorhaben alle Mächte des Erebus stemmten! und kann uns in solchem Fall nur die Erfahrung aushelfen, daß, hat man endlich alle Hemmungen überwunden, der Erfolg gemeiniglich noch schöner wird, als man sich vorher ihn gedacht hatte.

Gewisse Vorfälle, die vorher zu sehen eben so unmöglich war, als nun, sie abzuwenden, machen es mir — ohngeachtet indessen der Frühling mit all' seiner Herrlichkeit eingezogen und auch nicht ohne wohlthätigen Einfluß auf meine Gesundheit geblieben ist — durchaus unthunlich, zum Pfingstfeste bey Ihnen, geehrter Herr und theurer Freund, an die Thür zu klopfen; mag es

nun bey jener Musikaufführung bleiben oder nicht. Mündlich mehr darüber; jetzt aber nur noch das Wort; diese Aufführung — eben diese — im hellen, hohen Frühling u. am freudigen Pfingstfeste würde nicht wohl angemessen und zuverlässig auch nicht von der besten Wirkung gewesen seyn. Dagegen wiederhole ich hier mein Versprechen, und zwar mit voller Zuversicht: Nach vollbrachter Badecur — und das heißt: einen der letzten Tage des Julius oder einen der ersten des August — trete ich bey Ihnen ein; und zwar dann von Weimar aus, wo ich den Monat Julius verleben werde und wohin ich mir während dieses Monats zu schreiben bitte, wenn Sie nämlich dann mir überhaupt schreiben wollen. — Über gewisse Nebenumstände meines Aufenthalts in Cassel beziehe ich mich auf mein letztes Schreiben. Bis Ende der Pfingstwoche muß ich hier in Leipzig bleiben. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr ich mich auf Sie, die Ihrigen und Cassel überhaupt spitze und freue. Gott gebe uns gesunde Tage: für das Übrige wird dann Rath; wohl auch zur Bekanntschaft mit Ihrem Werke, obschon nur beym Pianoforte.

Von Herzen der Ihrige

Rochlitz.

Leipzig, d. 20sten May 35.

Diesmal nur im Fluge, mein theurer Freund; denn es ist Zahltag, das Blatt will die Überbringerin[1]) heute haben und ich erfahre so eben erst, daß dies so seyn muß.

Alles und Jedes, was Sie mir über meinen Besuch in Cassel in Ihrem schönen, zutraulichen Briefe vom 15ten schreiben, ist schön und gut und wahrhaft freundschaftlich. *Fiat!* Den Tag meiner Ankunft werde ich von Weimar aus melden. Gewiß: wir werden frohe Stunden genießen; wir Beyde und alle Betheiligte!

Die Überbringerin — kurz und gut: ist unsere in jeder Hinsicht vorzüglichste Klavierspielerin. Nicht blos, daß sie, wie Clara Wieck, Alles bezwingt, was auf ihrem Instrument zu bezwingen ist: sondern, und noch vielmehr, darum: weil sie die verschiedenen Autoren so verschieden vorzutragen, Jedem sein Recht zu geben, und überhaupt so viel Seele in ihr Spiel zu legen weiß. Versuchen Sie nur und lassen Sie neben einander — z. B. Mendelsohnsche Compositionen, Beethovensche und Etwas von Ihrem Schüler (wie heißt er doch gleich?) spielen; von dem, der in letzter Zeit sich Ihnen so wacker nachzubilden vermocht hat! Übrigens ist sie auch außerdem eine Frau von ausgezeichneten Kenntnissen, feinen Sitten, ohne die geringste Prätension, (sie spielt, trotz allen Aufforderungen, nie öffentlich) von trefflichem Charakter überhaupt, und verdiente Ihren und der Ihrigen Antheil, wenn sie auch das große C. nicht zu finden wüßte. Sie spitzt sich darauf, mit Ihnen zu spielen: kann aber nur einige Tage bleiben.

Genug für heute, und recht Vieles mündlich! Sie und die werthen Ihrigen bestens begrüßend, und meine künftige Reisegefährtin diesen empfehlend,

Rochlitz.

Weimar, d. 14ten Julius, 1835.

Geehrter Herr und theurer Freund!

Jetzt, wo ich die treffliche Wirkung der Bäder auf meine Gesundheit freudig empfinde, kann ich auch die Zeit meines hiesigen Aufenthalts und

---

1) Die im folgenden Brief erwähnte Madame Voigt.

folglich meiner Reise nach Cassel genau bestimmen. Ich reise den 1sten August ab, und es wird von der Witterung abhängen, ob ich in Eisenach auf der Wartburg eine Pause halte oder nicht, und mithin im ersten Falle den 3ten, im zweyten den 2ten ankomme. Sobald ich nur die vier Pfähle besehen habe, erfahren Sie meine Anwesenheit; wobey ich nur noch die Bitte um möglichst-baldige Antwort, wenn Sie diese und die drey folgenden Tage nicht gegenwärtig oder diese Ihnen nicht bequem wären, anbringen will.

Madame Voigt kam in Leipzig den Tag vor meiner Abreise zu mir, ihr Entzücken auszusprechen über Sie, (ohngeachtet Sie unwohl gewesen,) die werthen Ihrigen, Ihre neuesten Compositionen, (besonders ein Doppel-Quartett) Ihr Spiel, Ihre, der Ihrigen, Ihrer Freunde höchstfreundliches und höchstgefälliges Bezeigen etc. und bestätigte damit, ja übertraf, Alles, was ich für meine Anwesenheit gehofft hatte. Doch auch hier eine Bitte! Vergessen Sie nicht, daß sie (ohngefähr) 25, meine Wenigkeit 65 Jahre ist! Vergessen Sie besonders es nicht in Hinsicht auf die Anzahl neuer Bekannten, die Sie vielleicht mir zuwenden möchten! Eben diese Anzahl, die ich nicht abweisen kann, da sie von Achtung und Zuneigung herbeygeführt wird, treibt mich hier tag-täglich von früh bis Abend ab und wird dadurch mir fast zu einer Noth, hier, wo sonst mir Alles vollkommen nach Wunsche geht und selbst die Herrschaften mit ihrem gesammten Hofe mir nicht den geringsten Zwang anlegen, sondern nur durch ihren Umgang mich erfreuen.

Hab' ich Ihnen denn schon gemeldet, daß ich diesmal aus Besorgnis des Arztes um meine Gesundheit Franziska Kübler, vormals die Gesellschafterin meiner seeligen Frau und nun meine Pflegerin, mit mir genommen habe? Sie ist ein so vorzüglich gebildetes Frauenzimmer, daß hier sogar die ersten Damen sie in ihre Cirkel laden. Musik versteht sie wenig, weiß aber »gut, mittelmäßig und schlecht« sehr wohl zu unterscheiden.

Und so gebe der Himmel, daß wir einander gesund treffen und heiter genießen!

Grüßen Sie im voraus alle, denen, Ihrem Urtheil nach, an meinem Gruße gelegen seyn mag.

Hochachtungsvoll und freundschaftlich ergeben,

Rochlitz.

(Cassel) d. 3ten August (1835).

P. P.

Von Herzen begrüße ich Sie und die werthen Ihrigen in dem schönen Cassel aus dem furchtbar vornehmen römischen Kaiser. Ich würde meinen Gruß sogleich selber bringen, wenn nicht, nach dem ununterbrochenen höchstglücklichen Julius gestern mich im höchsten Grade unbesorgt und unverschuldet ein Unglück überfallen hätte, das mein und Franziska's Leben in die höchste Gefahr brachte und dessen Nachwehen nur bey möglichster geistiger und körperlicher Ruhe — dann aber hoffentlich baldigst vorübergehen werden. Über dies, und was noch Alles, mündlich, wenn Sie mir heute Ihre Gegenwart schenken können. Jetzt aber bitte ich, dem Überbringer, meinem Lohnkutscher aus Weimar, den ich hier behalte, einen nicht-vornehmen Gasthof in Ihrer Nähe zu nennen, wohin er sich dann morgen mit den Pferden begeben und uns zur Hand seyn kann.

Hochachtungsvoll und in freundschaftlicher Erwartung

Ihr

Rochlitz.

Die schönen Tage von Kassel waren nun vorbei; kaum daß er sichs in seinem Nest wieder bequem gemacht hatte, bot Rochlitz, der nimmer müde, seinem Spohr versprochenermaßen den Text zu einer neuen Oper an, der Stoff historisch, romantisch, aber ohne alles Geisterwesen. Es war das orientalische Märchen von »Parisade und Brahman« mit einem dazu gehörigen Prolog, dem Schauspiel »Khosru, Schach von Persien«.

Leipzig, d. 9ten Septbr. 1835.

Geehrter Herr und theurer Freund!

Wenn die Wiederholung meines aufrichtigsten Danks für die mir, durch Sie, die Ihrigen, und wer sich sonst nahe an Sie angeschlossen, so sehr bereicherten und so höchstangenehm gemachten Tage in Cassel — so spät kömmt: so rechnen Sie es bloß dem zu, daß — nach etwas über sechswöchentlicher Abwesenheit — sich so Vieles aufgehäuft hatte, was abzuthun oder durchzuarbeiten war, daß Zeit und Kräfte kaum ausreichen wollten; dies aber um so vielmehr, weil ich, vom Arzt vor allzuscharfem Contrast mit dem Nächstvorhergegangenen gewarnt, mich einigermaßen zurückhalten und was nicht allzudringend, verschieben mußte. Darunter glaubte ich nun auch das Schreiben an Sie rechnen zu dürfen, und dies um so mehr, weil ich hoffte, Ihnen dann auch etwas über die versprochene Oper melden zu können.

Und das kann ich nun wirklich. Der Gedanke daran hat mich in allen freyen Stunden begleitet; und ohngeachtet ich, wie ich Ihnen schon mündlich gesagt, an das Ausarbeiten nicht früher kommen kann, als gegen Ende Octobers: so habe ich doch die Freude, melden zu können, daß ich auf Spaziergängen mir einen Plan ersonnen und nach allem Wesentlichen nun im Kopfe fertig habe — einen Plan, mit dem ich, der nicht im Geringsten gewohnt ist, sich über seine Arbeiten selbst zu schmeicheln, zufrieden seyn darf. Ich kündige davon nur folgendes im voraus an. Auf alle jetzige Theater- und Opern-Verhältnisse, in wie weit sie vernünftig sind, ist Rücksicht genommen: und darum kann auch das Stück überall gegeben werden. Der historische Inhalt ist, was die Hauptgegenstände betrifft, noch gar nicht dagewesen; übrigens romantisch, aber ohne alles Geisterwesen — indem ichs lieber mit Geist als mit Geistern halte. Der durch das Ganze herrschenden Stimmung nach — mithin für die musikalische Behandlung im Allgemeinen — weiß ich keinen bessern Vergleich, als Ihre Zemire und Azor. Dies möge vorläufig genug seyn: aber ich habe nebenbey auch noch einen andern Vorschlag, den ich zu bedenken, und dann (kann es geschehen: nicht zu spät) mir Ihre Meynung über ihn mitzutheilen bitte.

Die Sammlung (»Auswahl« etc.) meiner frühern Schriften in sechs Bänden — dieselbe, worin das Oratorium stand — ist Ihnen nicht unbekannt, und wenn Sie sie auch nicht besitzen, so werden Sie doch wohl leicht den 1sten Band derselben geliehen bekommen können. Dieser fängt an mit einem dramatisirten, orientalischen Märchen: »Parisade und Brahman« — dem ein dazu gehörender Prolog: »Khosru, Schach von Persien« — vorgeht, welcher gewissermaßen ein kleines Schauspiel für sich ausmacht. Dies Beydes zusammen könnte (allerdings das zweyte mit großer Umformung und Abkürzung) ein gewiß nicht uninteressantes, in seiner Art ganz neues Stück abgeben. Der Prolog, wenig abgeändert, würde vorn und zwar ganz als Schauspiel, (mit nur weniger Instrumentalmusik an einigen Orten,) mithin auch von Schauspielern gegeben: dann begönne erst die Oper: Parisade etc.

doch eine eigentliche Oper würde es auch nicht, sondern nur ohngefähr in dem Maaße eine, wie Maria v. Webers Pretiosa allenfalls eine genannt werden könnte — nur mit beträchtlich mehr Musik und besonders mit weit größern Musikstücken, auch tüchtigen Finalen. — Belieben Sie von diesen Gesichtspunkten aus das Ganze ernstlich anzuschaun, und dann die Resultate Ihres Nachdenkens, nicht nur über das Ganze, sondern auch über die musikalisch wichtigsten Scenen und Situationen, zu melden. An Effect würde es, wie mich dünkt, keineswegs fehlen; und an solchen, wie ihn, mit Recht oder Unrecht, die Mehrzahl jetzt vorzüglich liebt, am wenigsten. Sollten Sie vielleicht von diesem zweyten Stück sich jetzt mehr angezogen fühlen, als von dem ersten — der eigentlichen Oper: so hätte ich nichts dagegen, und diese verblieb uns ja auch für eine spätere Zeit. —

Mendelssohn ist nun bey uns. Er trat in der Gesellschaft mit eben so viel Klugheit, als ernster und doch freundlicher Haltung auf. Wie billig, kommen wir ihm möglichst entgegen und erleichtern ihm, was sich erleichtern läßt. Schon habe ich mit ihm den Plan zu allen 20 Concerten entworfen: nicht nur durch die Ausführung, sondern auch durch die Wahl des Auszuführenden soll und wird das Institut höher gehoben werden als es jemals gewesen ist. Ich sehe der Eröffnung mit vieler Freude entgegen; wie ich auch schon um meiner über Erwarten gestärkten Gesundheit willen frohe Tage verlebe.

Grüßen Sie die lieben Ihrigen aufs Beste, und wem sonst an meinem Gruße gelegen seyn kann, gleichfalls. Ich wünsche, daß unter den letztern Ihr geistig- und körperlich-runder Violoncellist sey. Ihr

Rochlitz.

Spohr sympathisierte nicht sonderlich mit der Mischgattung Schauspiel und Oper und schlug seinerseits einige ihm zweckentsprechend scheinende Veränderungen vor.

Cassel, den 20sten September 1835.

Hochgeehrter Herr und Freund!

Ich habe weder in unsern Leihbibliotheken noch in der öffentlichen Bibliothek die Auswahl Ihrer Schriften gefunden und deshalb nun an einen Bekannten geschrieben, der sie mir hoffentlich verschaffen wird. Meyne Meynung über Ihren Vorschlag wegen »Parisade und Brahman« kann ich daher im speciellen noch nicht äußern, doch verhehle ich nicht, daß die Gattung (:Schauspiel mit Gesang,) mir mißfällt, weil sie nichts ganzes und dabey selbst unpraktisch ist, da die Schauspieler nicht singen und die Sänger in der Regel nicht reden und spielen können. Am liebsten hätte ich ein Opernbuch, das sich, unbeschadet der Verständlichkeit ganz durchkomponiren ließe. Da sich aber solche Stoffe, die einfach und doch anziehend und ganz frei von unmusikalischen Situationen sind, nur höchst selten auffinden lassen, so wünsche ich wenigstens eins, in welchem nur so viel Dialog als zum Verständniß unentbehrlich ist, vorkäme.

Ließe sich aber der, von Ihnen vorgeschlagene Stoff so bearbeiten, daß das Vorspiel »Khosru« (vielleicht zu besserer Verständlichkeit der darauf folgenden Oper, etwas erweitert,) blos als Schauspiel, von Schauspielern gegeben und nur durch eine Ouverture eingeleitet, die folgende Oper »Parisade und Brahman« dann aber ganz in Rezitativen (ohne alle Dialoge) hingestellt würde, so wäre das eine neue und wie mir scheint höchst interessante

Gattung. Es würde dann gewissermaßen das Unmusikalische und das, zum Verständnis des Sujets unentbehrliche vorausgeschickt und das Romantische oder Phantastische, zur Komposition Geeignete als Oper hinterhergegeben. Könnte nun vollends das Ganze so geordnet werden, daß das Vorspiel 1/2 oder 3/4 Stunden, die Oper 7/4, höchstens 2 Stunden dauerte, so wäre an der Form, glaube ich, gar nichts auszusetzen. Doch wäre wohl auch noch erforderlich, daß von den Personen des Vorspiels in der Oper keine wieder vorzukommen brauchte, (oder allenfalls stumm,) weil jenes nur von Schauspielern gegeben werden soll. Ob dies bey Ihrem Stoff möglich, kann ich freilich nicht beurtheilen, da er mir noch unbekannt ist.

Dieß ist es, was ich Ihnen zur weitern Prüfung vorlegen wollte. Die freudige Nachricht am Schluß Ihres Briefes, daß Sie sich nach der Reise sehr gestärkt fühlen, hat mich dazu ermuthigt.

Vor 14 Tagen habe ich nun endlich auch wieder zu arbeiten angefangen und bereits von einem neuen Quartett die beyden ersten Sätze beendigt.

Herrn Mendelssohn bitte ich herzlichst zu grüßen. Durch sein Wirken werden Ihre Concerte gewiß neu belebt werden. Kann es seyn, so bitte ich meine 3te Sinfonie (*c-moll* unter Mendelssohns Direction auf Ihr Repertoir zu bringen; ich halte sie für meine gelungenste Arbeit in der eigentlichen Sinfonie-Form.

Meine Töchter und Schwiegersöhne lassen sich Ihnen und Fräulein Franziska angelegentlichst empfehlen. Mit inniger Freundschaft stets ganz

der Ihrige

Louis Spohr.

Rochlitz replizierte, indem er selbst — neben dem Dank für die Übersendung des Oratoriums — einige weitere Aufklärungen über den Opernstoff gab.

Leipzig, den 12ten Octbr. 1835.

Geehrter Herr und theurer Freund!

Etwas über zwey Wochen ist es, daß Ihr Brief, und drey Wochen, daß Ihr Oratorium in meinen Händen ist. Rechnen Sie es nicht blos meinen eben jetzt drängenden Arbeiten und den Unruhen der Messe zu, daß ich Ihnen meinen Dank für jenes theure, ja noch besonders mich ehrende Geschenk so lange schuldig geblieben bin; denn zu einem Worte des Dankes wird dem, der ihn wirklich fühlt, immerdar Zeit: rechnen Sie es zunächst dem zu, daß ich zu hoffen mir erlaubte, das feine Cassel werde Ihnen indessen ein Exemplar meiner »Auswahl« etc. geliefert haben, wo dann ich gewiß bald Weiteres über jenen zwischen uns in Frage gestellten Gegenstand erhalten würde. Länger kann ich jedoch meinen Dank nicht auf dem Herzen behalten; und so nehmen Sie ihn denn hin, einfach, ohne alle Phrasen der Höflichkeit, doch mit der Versicherung: Ich zähle es zu den Glücksfällen meiner letzten Jahre, dieses Ihr Werk veranlaßt zu haben; ich werde oft zu ihm zurückkehren, stets in der rechten Stimmung, stets mit erneuter Hochachtung gegen den Meister, stets mit Erinnerung an den herrlichen Nachmittag in Cassel, wo zuerst es mir bekannt gemacht wurde, stets mit Wunsch und Hoffnung, früher oder später es auch einmal — wo möglich, zu angemessener Jahreszeit und in einer Kirche — zu hören und seines Eindrucks ganz vollständig theilhaft zu werden.

Nach Ihrer Ansicht und Meynung über »Khosru« und »Parisade« ver-

langet mich nicht wenig. Bis dahin setze ich noch einige Anmerkungen darüber her.

Ihrem Urtheile über gänzliche Trennung beyder Stücke, so daß das erste ganz Schauspiel bleibt, mithin von Schauspielern (nicht von den Operisten, die nur im zweyten auftreten) ausgeführt wird etc. stimme ich nicht nur vollkommen bey, sondern es ist auch gänzlich meyne Meynung gewesen, die ich im frühern Briefe erklärt, wahrscheinlich aber nicht deutlich genug ausgedrückt habe. Khoru und Yanta, die Einzigen, die in der Oper wiederkommen, müssen hier um fast 20 Jahre älter erscheinen. — In der Oper aber allen Dialog in Recitativ zu bringen, und nicht des Recitativs zu viel, zugleich die Oper zu lang zu machen, als daß sie mit dem Vorspiel an Einem Abend gegeben werden könnte: das scheint mir unmöglich. Wenn aber irgendwo der Wechsel von Dialog und Gesang zuläßig ist, so ist er es in solchen märchenhaften Opern; und in Wirkung auf ein gemischtes Publikum gewinnen sie dadurch noch ganz offenbar. (So würde z. B. Ihr »Rübezahl« in solcher Wirkung gewiß gewonnen haben, wenn er also bearbeitet worden wäre; da es hingegen bey der Jessonda eine andere Sache ist). — Die größten Änderungen, die ich bey der Umgestaltung des zweyten Stücks nöthig finde, sind folgende. Amira muß ganz wegbleiben und das Wesentlichste dessen, was sie zu sagen hat, auf andere Weise vermittelt werden. — Die Wiederholung jenes gefährlichen Abenteuers an Bruder und Schwester (im 2ten Act) darf nicht statthaben. Des Bruders Schicksal muß schon entschieden seyn und blos kürzlich in der Folge erwähnt werden. Der Act muß mit der Scene Parisadens, Seite 84 folg., eröffnet werden, und mit Yanta's Todte schließen, so daß nur drey Acte werden. — Die nicht kurze Scene zwischen Minora und Zade, S. 59 folg., bietet die meisten Schwierigkeiten. Wird sie weggelassen, so geht der magische Zusammenhang mit alle dem, was in der Folge den Genius betrifft, verloren, und dessen ganze, sonst sehr günstige Rolle, selbst für die junge Darstellerin, bleibt Flick- und Stückwerk. Dagegen die lange Erzählung! Hier kann, meines Erachtens, nur zweyerlei helfen: erstens die Poesie selber, zweytens, daß man die Zade: da sie (wenn das nöthig) gar nichts zu singen bekömmt, einer vorzüglich gut und mit lebendigem Ausdruck recitirenden Schauspielerin giebt. Eben dies übernimmt gewiß eine jede gern. — Doch bleibt es allerdings bey der Abrede, was das ganze Stück betrifft: Wenn es Sie nicht dazu treibt, so lassen wir es liegen, denn auch der trefflichste Künstler wird nie etwas wahrhaft Ausgezeichnetes ohne wahren, inneren Antrieb liefern. —

Mendelssohn ist hier vollkommen so rühmenswürdig, als wir Beyde erwartet hatten, aufgetreten, und zwar als Componist, Virtuos, Director, und Mann. So hatte er auch bald Alles für sich eingenommen; und er kann mit dem Orchester zu Stande bringen, was wir hier noch nie von diesem gehört haben. Es wird aber auch in reichstem Maaße anerkannt und er fühlt sich sehr glücklich.

Ich begrüße Sie und alle die werthen Ihrigen aufs beste. Das thut auch Franziska.

Hochachtungsvoll und von Herzen ergeben,

Rochlitz.

Indessen trat Spohr zum zweiten Mal in den Bräutigamstand. Seine Wahl fiel auf Marianne Pfeiffer, die Tochter seines Freundes, des

Ober-Appellations-Rates Karl Pfeiffer, deren musikalische Begabung, und deren solides Klavierspiel ihm schon aufgefallen waren, da Marianne bereits früher des öftern im Cäcilien-Vereine ausgeholfen hatte. Auf die bevorstehende Vermählung (die am 3. Januar 1836 stattfand) einerseits, auf den schwerwiegenden Entschluß Spohr's, der Opernkomposition zu entsagen und sich nurmehr dem Oratorium zu widmen, andrerseits bezieht sich der folgende Brief Rochlitz':

Leipzig, d. 20sten Nov. 1835.

Wie sehr und wie erfreulich haben Sie, geehrter, theurer Freund, mich durch die Nachricht von Ihrer bevorstehenden Verbindung überrascht! so sehr, daß ich nicht unterlassen kann, Ihnen und Ihrer künftigen Gemalin meinen herzlichen Glückwunsch so bald zuzurufen, als es mir nur möglich ist. Lassen Sie mich nun ganz aufrichtig gestehen. Seit ich in Cassel Gelegenheit gehabt, Sie in Ihrem doppelten Beruf — dem innern als dichtender und unmittelbar-praktischer Künstler, und dem äußern, als mittelbar-praktischer Meister, Director, Lehrer etc. mit Allem, was dieser mit sich führt — zu beobachten, seitdem hat es deutlich und überzeugend vor mir gestanden: Der zweyte wird, leider, für den ersten aufreiben, abzehren, und bey der Lücke, die dann im Innern des lieben Freundes entstehen und ihm selbst fühlbar seyn und bleiben muß, wird er, wenn auch hochachtbar und löblich wirksam, doch nicht innerlich befriedigt und glücklich seyn — wenn nicht irgend Etwas in sein Leben tritt, das ausdauernd und in allen Stunden des Gefühls höhern Geistesbedürfnisses zur Hand ist, bald zu beruhigen, bald anzuregen, bald angenehm auszufüllen, auszugleichen, zu erheitern und zu erquicken. Und was hätte dies seyn, was hätte dies leisten können, außer ein neues Eheband, und eben ein solches, wie das ist, das Sie getroffen? — Urtheilen Sie nun selbst aus diesem, was ich viel weiter fortsetzen und auch auf manches Andere anwenden könnte, — ob jene Nachricht mir nicht erfreulich und mein Glückwunsch nicht herzlich seyn muß. — Was nun Ihre liebe Braut im besondern betrifft, so bedauere ich, daß ich nicht Gelegenheit gehabt, sie näher kennen zu lernen, als an jenem Abende, wo Sie mich Ihr Oratorium hören ließen und ich gänzlich mit diesem beschäftigt war. Aber wie ausgezeichnet sie jene Sätze desselben, die doch nichts weniger, als sonstige Frauenzimmer-Musik enthalten, auf dem Pianoforte vortrug, und mit welch ernster Theilnahme sie beym Gesange war: Das ist mir keineswegs entgangen. Und nun hat Franziska (die sich Ihnen Beyden freudig theilnehmend empfiehlt) mir Vieles, und nichts als Gutes, Schönes und Angenehmes aus ihren Gesprächen mit ihr, der Braut, erzählt, was ich nur mit wahrer Achtung und wahrem Vergnügen habe hören können. Und da ich hoffe, nicht zum letztenmal in Cassel gewesen zu seyn: so wird sich leicht nachholen lassen, was damals nicht geschehen können. Indessen bitte ich ihr, mit den besten Begrüßungen von meiner Seite, aus Vorstehendem zu sagen, wovon Sie glauben, daß es ihr mitangehört. —

Über Anderes, was Ihr Brief enthält, diesmal nur wenige Zeilen.

Ihren Entschluß, sich, was die Gesangsmusik betrifft, lieber dem Oratorium als der Oper (wie Händel) zu widmen, muß ich nur rühmen und preisen. Ich würde das schon persönlich gethan haben, hätten Sie damals ihn schon gefaßt gehabt und mir mitgetheilt; und hätte ich nicht geglaubt,

Sie müßten diese Ihre Arbeiten nicht blos dem Publicum schenken, sondern — wie es mir mit dem Bedeutendsten und Besten, was je von mir ausgegangen, mit den »Heiligen Schriften« etc. gehen wird — selbst von Ihrer baaren Habe dabey zusetzen. Nun: desto besser, daß ich mich darin geirrt habe Aber zweyerley möchte ich doch dabey erinnern: Erstens: Ehe Sie an solch ein großes Werk gehen, genießen Sie zuvor alle Annehmlichkeiten Ihres jetzigen und nächstfolgenden Verhältnisses, so daß jedem, was Ihnen verliehn, sein Recht wiederfahre und darüber der Drang, ein Oratorium zu schreiben, recht warm und stark werde; Zweytens: Wenn dieser Drang nun so geworden, dann lassen Sie mich's wissen — vorausgesetzt, Sie besitzen Niemand in der Nähe, der Ihnen einen guten, auch musikalisch-guten Text liefert und dabey Ihrer Kunst-Individualität in die Hände arbeitet — und ich hoffe, Zeit zu gewinnen, Ihnen solch einen Text zu liefern, wenigstens soll es mir nicht an gutem Willen und treuem Bemühen fehlen. Dramatisch muß jetzt solch ein Text seyn, und — ist es möglich — bey aller Würde doch im Ganzen heiter.

Grüßen Sie Alle, denen an einem Gruße von mir gelegen seyn kann.

Wie immer, Ihr

Rchz.

Für seine nächste Komposition wünschte sich Spohr den Text zu einer großen Kantate, wofür Rochlitz nach längerer Überlegung das A. G. Meißner'sche Gedicht »Lob der Musik« empfahl.

Leipzig, d. 29sten Jan. 1836.

So ist es und so geht es dem wahrhaft wackern, tüchtigen, innerlich geordneten, äußerlich thätigen Manne: hat er wieder eine Stufe zu seiner wahren Zufriedenheit erreicht und fühlt sich glücklich auf ihr, so will er nun auch schaffen, arbeiten, auf und für Andere wirken. Was in Ihrer Kunst Sie zunächst arbeiten mochten, das habe ich schon in meinem letzten Briefe rühmen müssen: jetzt muß ich nun auch die specielle Bestimmung desselben rühmen. Eine Art großer Cantate, nicht biblisch, aber bedeutend, nicht flach hin, aber heiter, mehr oder weniger dramatisch etc. Das alles muß ich rühmen. Es ist an sich würdig und gut; bietet Ihnen Gelegenheit, Ihre herrlichen Kräfte nach einer Richtung zu verwenden, wo Sie in letzter Zeit sich nicht haben hervorthun können: es ist auch der jetzt herrschenden Neigung und Stimmung des Publicums vorzüglich angemessen. Woher aber einen Stoff für die Dichtung nehmen, der alles das erfüllete und nicht schon abgebraucht wäre? Mythologie läßt kalt, Allegorie ist trocken, Geschichte — von der alten nimmt ein musikalisches Publicum wenig Notiz, die neue steht uns zu nahe, um der Phantasie Spielraum zu schaffen, andere Inconvenienzen nicht zu erwähnen; gewöhnliches Menschenleben, dramatisirt, wird (wie in den Jahreszeiten) fast nothwendig gemein etc. Ich habe seit Ihrem letzten Briefe oft stundenlang hin und her gesonnen; Gegenstände aus allen jenen Fächern sind mir übergenug beygekommen: aber wenn ich das Einzelne ihrer Ausführung erwog, so fehlte es immer an dem Einen oder dem Andern von dem, was Sie mit Recht verlangen. Ich weiß wirklich keinen Rath. Hierzu kömmt bey mir noch Folgendes: Bey jenem Oratoriums-Zwist habe ich dem Mendelssohn versprochen, wenn ich wieder einmal ein Oratorium schreiben sollte, so wollte ich es ihm zuerst vorlegen. Nun wünschen Sie sich zwar kein eigentliches Oratorium: aber wie

unbestimmt ist dies Wort in neuerer Zeit geworden! und gränzt die große und dramatische Cantate nicht auch wirklich nur allzunahe an das Oratorium — wie nämlich beyde jetzt in Dichtung und Musik zu behandeln wären? Rath habe ich also nicht: doch einen Vorschlag, der alles Verlangte, bis auf Eins, (das eigentlich Dramatische,) erfüllt, dies aber in der Wirkung auf das Publicum durch den, jeden Einzelnen ansprechenden Gegenstand ziemlich ersetzt. Wie, wenn sie jenen Meißner'schen Text, Lob der Musik, nähmen? Gut ist er an sich, interessant von Anfang bis zu Ende, manchfaltig, und für den Componisten reich, bequem, fügsam. Schuster's[1]) Musik, für ihre Zeit ausreichend, ist dies für die unsrige gar nicht mehr und darum auch längst bey Seite gelegt und nun vergessen. Übrigens hat Schuster, zwar von Talent, aber stets leichtsinnig und arbeitsscheu, das Ganze gar zu flach und verschiedenes Einzelne geradezu verkehrt behandelt, und beyde Freunde sind längst im Grabe. — Sollten Sie sich für dies Gedicht entscheiden, und wünschten meine Ansicht über Manches, was von Grund aus anders in der Musik anzulegen, zu wissen: so würde ich sie Ihnen mittheilen. Das Gedicht selbst umzuändern, außer hin und wieder in der Sprache und dgl. — wozu ich mich gern erbiete — das möchte ich nicht, aus Gerechtigkeitsliebe gegen den Autor: aber es würde auch keiner großen Veränderungen bedürfen, um z. B. einige der vielen Arien für neuere Formen zu benutzen und dgl.

Nehmen Sie für jetzt hiermit fürlieb. Sollte mir ein anderer Gedanke kommen, so werde ich ihn sogleich mittheilen. Grüßen Sie alle die lieben Ihrigen in meinem Namen und behalten Sie lieb

Ihren

Franziska empfiehlt sich bescheidentlich. Rchz.

Es trat wieder eine längere Unterbrechung des Briefwechsels ein. Erst im September 1842 stellt Rochlitz Spohr wiederum einen Oratorientext zur Verfügung, der aber anders sein solle als der zu den letzten Dingen oder zu des Heilands letzten Leidensstunden.

Leipzig, d. 8ten Septbr. 1842.

Ich weiß nicht, ob Sie, geehrter Herr und Freund, mich noch unter den Lebenden vermuthen. Allerdings habe ich seit geraumer Zeit Ihnen direct kein Lebenszeichen gegeben — wie nun Siebenziger überhaupt schwer an's Briefeschreiben gehen; und die musikal. »Jahrbücher«[2]) scheinen längst mich nicht nur für einen verstorbenen, verschollenen, sondern auch für einen Mann anzunehmen, der für die Musik nie etwas gewesen, noch gethan. Letztes lasse ich geruhig mir gefallen; zahle jährlich den Betrag für mein Exemplar an Hrn. Groß[3]), und damit gut. Destomehr hingegen wird mir Gelegenheit, Ihr würdiges, rühmliches Leben, nicht blos aus leidigen Zeitungsartikeln, sondern aus Ihren Werken zu erfahren, und zugleich, zu

1) Schuster, Josef, 1748—1812, Kapellmeister in Dresden, schrieb zahlreiche italienische und deutsche Opern. Von seinen Kantaten stand die oben angeführte »Das Lob der Musik« in höchstem Ansehen.

2) Siehe Anmerkung 1 S. 254.

3) Groos, Christian Theodor, der Drucker und Verleger der »Jahrbücher«.

meiner großen Freude, die unverkennbar - durchgreifenden Wirkungen dieser Ihrer Werke, vornehmlich Ihrer Symphonieen, jeden Winter, nicht nur auf mich und Andere, welche die Kunst zu fassen und zu verstehen vermögen, sondern auch auf die gemischte Menge unsers Concert-Publicums. So ist es mit Ihren Symphonieen, nicht aber mit Ihren Oratorien; und dies thut mir sehr Leid. Letztes um so mehr, da unter den mancherley Hindernissen ihrer öffentlichen Aufführung ich selbst, wenn auch nur an einem, nicht frey von aller Schuld bin. Ich bin das durch die von mir herrührenden Texte. Zwar hat Niemand Etwas gegen diese einzuwenden; aber die feinen und vergnügungssüchtigen Weltleute beyder Geschlechter, aus denen doch, hier wie jetzt überall, die bey weitem überwiegende Mehrzahl der Concert-Auditorien besteht, wollen an die »letzten Dinge« sich nicht erinnern lassen, und an Jesus Christus, besonders an sein Leiden und Sterben, wenigstens in Concerten, auch nicht. Und für die jetzt so zahlreichen Musik-Fest-Vereine, durch welche doch Oratorien am meisten bekannt und verbreitet werden, finde ich selbst eben jene beyden Gegenstände nicht angemessen. — —

Mit solchen Betrachtungen habe ich schon seit Jahren von Zeit zu Zeit mich getragen und dabey bey mir selbst gedacht: Wenn dein Freund, der treffliche Spohr, noch ein Oratorium schreiben wollte, so solltest du ihm mit Aufbieten aller deiner Kräfte ein Gedicht liefern, dessen Inhalt nicht nur in Jedermann, wie es um seine Ansichten, Gesinnungen, Bildung auch stehe, wahren, aufrichtigen Antheil erregen; woran Jedermann auch gern sich erinnern lassen würde, und das, ganz musikalisch gedacht und durchgehalten, dem Künstler auch volle Gelegenheit böte, sich nach den verschiedenartigsten Richtungen seines Geistes, seines Gefühls und seiner praktischen Geübtheit auszubreiten; durch welches vereint es sich nun auch zuverläßig zu Aufführungen in großen Musik-Vereinen bestens eignen würde. Ein solcher Gegenstand ist nun aber nicht leicht gefunden; und hätte man ihn gefunden, so ist es auch nicht leicht, ihn in den engen Gränzen eines Oratorium-Textes deutlich, hervortretend und befriedigend auszuführen. Es kommt dazu, daß das Werk, um jetzt überall zur Darstellung kommen zu können, neben den Chören nur drey Haupt-Solostimmen, einen Sopran, einen Tenor und einen Baß, mit allenfalls einigen kleinen Nebenpartien, verlangen müßte. — Erst gegen Ende vorigen Jahres bin ich auf solch einen Gegenstand gekommen; und jetzt liegt das Ganze, durchgehends in jener Weise durchgeführt, vollkommen fertig vor mir. Da frage ich nun bey Ihnen an: Wollen Sie überhaupt noch ein Oratorium, und eben ein solches, componiren? Wenn Sie das wollen, so sende ich Ihnen meine Dichtung sogleich zu. Ich brauche wohl aber kaum hinzuzusetzen, daß, wenn ich sie Ihnen gesandt habe und sie gefällt Ihnen nicht, ich sie ohne alles Weitere wieder zurücknehme und in Ihrer Zurücksendung (die jedoch nicht ohne Nothdurft zu verspätigen wäre) nicht im Geringsten eine Art von Kränkung und dgl. finden würde. Das Freundschaftliche in der Gesinnung, das gute Einverständnis, das zwischen uns zu meiner Freude schon so lange (seit Ihrer ersten Rückkunft nach Deutschland aus Paris) statthat, würde, so viel an mir liegt, auch in jenem Falle ganz unverändert bleiben. Das Gedicht, sollen Sie es zur Composition übernehmen, muß Ihnen wahrhaft gefallen, sowohl als Gedicht überhaupt, als auch als musikalisches Gedicht; es muß Sie ferner nach Ihrer künstlerischen Individualität ansprechen,

Sie zum Arbeiten einladen und, wenigstens in seinen Hauptpartieen, dazu drängen. Dann ist Arbeit Freude, und Beharrlichkeit davon Folge.

In ausgezeichneter Hochachtung und aufrichtiger Ergebenheit der

Ihrige,

Friedr. Rochlitz.

Spohr wollte sich nach Beendigung seines neuesten Oratoriums »Der Fall Babylons« (Text von Taylor), das er gerade unter der Feder hatte, für Werke dieser Gattung Ruhe gönnen, erbat sich aber doch die Zusendung der Rochlitz'schen Dichtung, die er gern kennen lernen wollte. Rochlitz erfüllte diese Bitte und schrieb:

Leipzig, d. 24sten Septbr. 1842.

Was Sie, geehrter Herr und Freund, von dem Schicksal jener beyden Oratorien mir gemeldet haben, und was mir wirklich ganz unbekannt war, konnte für mich nicht anders als sehr erfreulich seyn. Es waren also grundlose und vergebliche Grillen, die ich — nicht um meinet- sondern um Ihretwillen — mir gemacht hatte. Gleichwohl bereue ich nicht, sie mir gemacht zu haben; und die Arbeit, die ich ihrerwegen mir auferlegt, bereue ich auch nicht. Sie haben in Beydem Beweise erhalten, wie ich gegen Sie und gegen Ihre Kunstwerke gesinnet bin: das kann mir genügen, mag übrigens der Erfolg meiner letzten Arbeit seyn, welcher er wolle, oder auch gar keiner.

Daß Sie nach der Vollendung ihres neuesten Oratoriums, auf das ich begierig bin, sich, besonders für Werke derselben Gattung, Ruhe gönnen und die Quellen Ihrer Erfindungskraft sich erst wieder ansammeln lassen wollen, kann ich nur vollkommen in der Ordnung finden und möchte in keiner Weise es stören. Da Sie aber doch meine Dichtung wenigstens kennen zu lernen wünschen, so sende ich sie Ihnen hier. Gefällt sie Ihnen nicht, oder doch nicht in der Art, wie ich neulich geschrieben: so senden Sie mir sie kurz und gut zurück. Gefällt sie Ihnen, und in jener Art, so daß Sie zu dem Entschluß kommen, sie später, aber gewiß, in Musik zu setzen: so behalten Sie dieses, mein einziges Manuscript, von dem ich auch nicht eine Zeile in Abschrift behalte. Trifft zu, was sehr wahrscheinlich — daß ich früher sterbe, als Ihre Arbeit vollendet wird, so ist Ihnen die meinige hiermit vermacht als ein Andenken an Ihren alten Freund.

Sie verlangen ausdrücklich, wenn ich Ihnen das Gedicht zusendete, möchte ich zugleich die Bedingungen angeben, unter welchen ich es Ihnen überlassen würde. Wahrscheinlich haben Sie Erfahrungen gemacht, die Sie zu diesem Verlangen bewogen haben. Diese Erfahrungen sind aber auf mich nicht anwendbar. Ich habe und mache keine Bedingungen, ganz und gar keine. Auch in dieser Hinsicht steht Alles bey Ihnen und ist mir recht.

Wie es Ihnen mit der Aufführung zu Norwich[1]) ergangen, könnte mich aufbringen, soll mich aber nur betrüben. Nun, lieber Freund; Sie wohnen in — Cassel, leben aber in der ganzen kunstgebildeten Welt!

In ausgezeichneter Hochachtung und beharrlicher Zuneigung der

Ihrige,

Rochlitz.

1) 1839.

»Trifft zu, was sehr wahrscheinlich ist — daß ich früher sterbe als Ihre Arbeit vollendet wird, so ist Ihnen die meinige hiermit vermacht als ein Andenken an Ihren alten Freund.« Öfter schon hatte Rochlitz auf ein nahe bevorstehendes Ende angespielt, diesmal aber machte der Mann mit Hippe und Stundenglas ernst. Es sollte der letzte Brief sein, der zwischen den Freunden gewechselt wurde. Sechs Wochen später, am 16. Dezember, starb der würdige Greis. Die »Allgemeine musikalische Zeitung« und die Direktion der Gewandhauskonzerte hielten ihm ehrende Nachrufe, in denen seine Verdienste um die Musik laut gepriesen wurden. Und wir, wenn wir seine Briefe an Spohr mit einiger Aufmerksamkeit gelesen haben, werden sicher die Worte A. B. Marx' auch bestätigt finden:

»Er hat seinen Lebensberuf nicht in tonkünstlerischen Schöpfungen — wie die Neigung ihm lockend und keineswegs erfolglos vorhielt — gefunden, auch nicht in einem selbständig erfaßten und ausgebildeten Systeme der Musikwissenschaft; demungeachtet ist ihm eine reiche, in vielfacher Beziehung wohltätige Wirksamkeit für die Kunst gelungen, und er hat lange, wie ein festgeschürztes, wohltätig zusammenhaltendes Band, den Mittelpunkt für zahlreiche, weitverbreitete Tätigkeiten an der Musikbildung abgegeben. Was ihm dieses eigene Lebenswerk bereitete und gelingen ließ, ist nächst den unerläßlichen Anlagen und Vorbildungen ein ununterbrochener Eifer für das Studium der Kunst und eine ebenso unerläßliche liebevolle Teilnahme an ihren Werken und jeder ihr gewidmeten treuen Tätigkeit.«

Berlioz and England

by

Charles Maclean.
(London.)

The gross pity of the melancholy despair, of the devastating reaction, which succeeded to the reign of so many bristling Furies, in Berlioz' life, was that after all, the works, perfect and indestructible, were there. It is impossible that Berlioz can have lost faith in these, in himself. Therefore the despair of those later days was unnecessary. To a man of his intellect it was even perverted thought. But it is just to restore judgment on such occasions, to help the fainting spirit over the glacier-cracks of depression, to hint at self-respect, that sympathy comes in. And in those terrible last 5 years, lit up only by one warm ebullition of his unquenchable heart and one Russian artistic triumph, the lonely Berlioz had little enough of intelligent sympathy, Heaven knows!

Could he have courted England, instead of coquetting with her, his life might have been different, his fame (who knows) might have been accelerated by something like half a century. To England it is not courting, to be asked only two or three times. Nothing is more certain than that a reputation is only made here by constantly iterated effort, by knocking at the door again and again; but once made the reputation is indestructible. Nothing exceeds the Shakespeare-worship of England, though they have fastened upon the wrong man!

Even as it is, next to Germany, England has done more for Berlioz' fame than any country outside of France.

The first public notice taken of Berlioz in Germany was in 1835, when he was 32 years old, and Robert Schumann the unequalled composer-journalist in "Neue Zeitschrift für Musik" reviewed and realized the beauties of his Symphonie Fantastique, in Liszt's pianoforte arrangement. But, Schumann, where was thy geography? "Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues". And where was thy history, in saying that this young man wrote the symphony in 1830 at 18 years of age? At 18, and there is the marvel of it, Berlioz knew nothing about music. At any rate here Fétis's warped judgment was annihilated. A year later (1836) Schumann reviewed the pianoforte arrangement of "*Francs Juges*" overture, again with some approval; but comparing the art of

Auber and Berlioz thus, "so federleicht jene, so scribisch ungeschlacht polyphemisch diese", which might have comforted poor Harriet, could she have read it. In 1839 reviewing the full score of *Waverley* overture he warms still more to Berlioz, and says "das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus". In this notice, discussing Berlioz' programme tendencies, comes the memorable rebuke to analytical-prographists: "Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen." In 1839—40 the overtures began to be played in Berlin, Frankfort, &c.

German was wholly un-read then in England, but the corresponding *locus classicus* of a first notice of Berlioz in the English Press is the reproduction in "Musical World" of 15 December 1837 of certain MS. travel-notes by John Ella (1802—1888), the violinist and chamber-music concert organizer, to whom all honour is on that account due. Ella was often in Paris. A not over-wise gossip, but a useful man in his generation. He quotes Berlioz as "one of the most rising, best informed, and skilful musicians in Paris", and grants his "imaginativeness", but thinks "his melodies are neither very beautiful nor original". Then follows biography more anecdotal than accurate. To end, regarding *Benvenuto Cellini*: — "Should success attend the forthcoming opera, his happiness will be crowned with glory and affluence, and will enable the once humble chorister and English actress, to glide smoothly down the vale of years in prosperity and social harmony, — a singular example of the inscrutable destinies of human life." This is terrible "slop", but it was well-intentioned.

On 20 September 1838 the "Musical World" printed a translation of a notice in "Galignani's Messenger" on the production of *Cellini* at the Académie Royale, merely condemning the plot and libretto. The "Musical World" preluded by saying: — "Berlioz is a profound musician, and utterly incapable of writing bad music. His orchestral knowledge is very great, and if his emanations have been as caviare to the multitude, according to the language of a contemporary, it augurs little for the taste of the French dilettanti. Berlioz is an admirable critic, and his musical essays are replete with learning and intelligence. He is in some degree entitled, by marriage, to English sympathies, being united to Miss Smithson, the actress." Evidently from the pen of Ella.

On 15 November 1838, another eulogistic paragraph on Berlioz in "Musical World", also plainly from the same.

On 28 November 1839 "Musical World" gave without comment a translation of the analysis of *Roméo et Juliette* found in "Neue Zeitschrift für Musik".

So far no note of Berlioz had been heard in England, but about this time began a movement for making the English a dancing nation and a musical-promenade-going nation, as a reflex-action from Paris. The events of the 3 first years of Queen Victoria's reign, her affiancement and marriage to Prince Albert of Saxe-Coburg-Gotha, and then the affairs of Egypt followed by Guizot's "entente cordiale", all conspired to bring about an approximation to the Continent, and especially to France as the nearest neighbour.

On 30 January 1838 one Pilati, with Becquire de Peyreville as first violin, had begun musical Promenades à la Musard at the Colosseum in Regent's Park. On 12 December 1838 B. Negri, with John Thomas Willy (1812—1885) as first violin, opened the same at the English Opera House, Lyceum, in the Strand. In March 1839 some amateurs attempted promenade-concerts à la Valentino with symphonies etc. at the Crown and Anchor in the Strand, but neither public nor Press took much notice of them. By 1840 this fever was at its height. On 8 June 1840 the violinist Eliason, with Louis Antoine Jullien for assistant, started Promenades or "Concerts d'Été", at Drury Lane Theatre, with the pit boarded over. In autumn and winter J. T. Willy did the same at Princess's Theatre, Oxford Street. Negri continued at the Lyceum. Finally the Drury Lane venture passed as Concerts d'Hiver to Musard himself, and then to Jullien.

Meanwhile a society called "Società Armonica" (running 1827 to 1850) was giving orchestral and choral concerts at the concert-room attached to Her Majesty's Opera House in the Haymarket. Indeed it was the concert-opening for the Italian opera-singers, whence the Italian title. The conductor was a somewhat incompetent person called Henry Forbes (1804—1859), organist of St. Luke's, Chelsea, and aspiring to honours as a pianist. But the direction was very spirited, in opposition to the Philharmonic. To this society belongs the honour of the first traceable performance of a Berlioz work in England, viz. *Francs Juges* overture on 30 March 1840; that was 12 years after its first production at Paris on 26 May 1828. Also on 1 June 1840 they performed the *Waverley* overture, first produced in Paris likewise on 26 May 1828.

Hereon the Promenades followed suit. In November 1840 Philippe Musard, with a band mostly French, repeated *Francs Juges* at Drury Lane. In December 1840 J. T. Willy did at the Princess's the *King Lear* overture, which had just appeared in Paris though composed 9 years before.

Thus 3 works were introduced here in one year, 1840. The *Francs Juges* remained in the repertory. This was the year of the domestic separation.

On 15 March 1841 the Philharmonic, though struggling in its finances, took heart to perform at the end of its second "Act" or Part, the *Benvenuto Cellini* overture, produced first at Paris on 10 September 1838. The conductor was the violoncellist Charles Lucas, his first conducting at a Philharmonic concert. Unfortunately it was badly hissed by the conservative part of the audience.

Between 1836 and 1842 the "Musical World", weekly, was the only English musical newspaper; for its time vigorous and influential enough. The publishers after 5 January 1838, and at this time, were Henry Hooper and R. Groombridge. At the 1840 performances Ella was evidently dispossessed as Berlioz-critic, and the newspaper went straight round. No notice taken of *Francs Juges* on 30 March 1840, as tickets had not reached editor. In June it wholly condemned *Waverley*. The introduction "is full of strange solitary outcries from individual instruments, short phrases, impressive silences, and portentous pauses, which together with a mysteriously-grumbling style of instrumentation, whose effect we could only liken to the groans of persons suffering from abdominal disarrangement, prepares the hearer for a startling and uncommon Allegro". Later on, the whole is described as containing "some of the most nonsensical combinations ever put on paper". In November it berated the *Francs Juges* done at Drury Lane. The introduction is "without subject, without plan, without interest, and without effect". It proceeds, "and this is Hector Berlioz! this is the glorified through all Europe!" &c. &c. In December *King Lear* was attacked. On 18 March 1841 at the *Benvenuto Cellini* overture the snarl became a howl. The music was "unmitigated veritable rubbish, beyond the redemption of any second hearing, or hundredth hearing". This newspaper began respectably with the Novellos in 1836, afterwards changed hands often, rose and fell, was at times noticeable for a pert facetiousness and a raving Philistinism, guided musical opinion for some quarter-century, died finally in 1891. Apparently the editor in 1840—1841 was George Macfarren, the father of G. A. Macfarren the composer.

The "Athenaeum", also a weekly, (1828 to date), is a different matter; England's chief tower of learning in all branches, with a musical niche and one in charge. Its musical critic 1833 to 1868 was Henry Fothergill Chorley (1808—1872). If the highest test of musicianship is to know at the first shock what is good and what is bad, Chorley was no musician at all; rather one of those misfits whom an accident has placed on the seat of judgment like Abou Hassan. He was consistent however in his opinionative ignorance, and having prostrated himself before Mendelssohn determined for the remaining 40 years of his life that there was no other contemporaneous or subsequent composer. In short, the complacent

friend of assured success, he was the incarnation of prejudice and the deadly foe of struggling genius. And he was albeit a strong writer. He took no notice of the Berlioz pieces till *Francs Juges* was played by Musard; then on 28 November 1840 he made a heavy attack denying any genius to the composer. Of *Benvenuto Cellini* at the Philharmonic, he said "the principal subjects are petty and trite, and their mutual connection darkly mysterious". One would have thought those clear powerful themes could have pierced the ear even of a Catadupe of the Nile.

Daily papers now predominant, were then subordinate, in musical criticism. However the "Times" of 16 March 1841 turned some phrases after the Philharmonic concert. It was "obvious that Berlioz though a clever and sometimes highly imaginative composer, has not genius enough to sustain that extravagance and wildness which form the leading character of all his pieces".

After 1841 came a lull. Then Berlioz, with 6 overtures and 3 symphonies in his portfolio, — indeed he had almost closed his career as a concert-orchestral writer — sought a second hearing from the Philharmonic. The changeable "Musical World" on 9 March, 6 April, &c. had paragraphs to that object for the "highly prized French composer". But the *Viellards entêtés* of the Philharmonic (Correspondance Inédite, 1819—1868, page 168) would not be tempted.

In 1844 the *Voyage Musical* appeared. Here at length was the best opportunity for Chorley. The "Athenaeum" of 14 December 1844 has 5 long columns overflowing with an inexhaustible rancour, noting how a composer whose "new orchestral effects were baroque rather than beautiful" had issued an "outrageous manifesto of vanity". And so on. Chorley belonged to that class of writers common enough during a great part of the Victorian era, who not having a scintilla of genius in their own composition were totally unable to realise its presence in another, whose enthusiasms were of the head, and whose hostilities were mere stiff-neckedness. He could not see into Berlioz' musical genius, so could not understand the resulting childlike ingenuousness mixed with brilliant skill and wit of the literary work.

Still practically Berlioz was dead to England from 1841 till 1847, after the Russian and German tour. How he then missed an appointment at the Paris Grand Opera, and took one in England from Jullien (become Jullien and Co., 210 Regent Street), is a well-known story. The understanding between the English and French nations was threatened by the Spanish marriages, and on 24 February 1848 a republic replaced Louis Philippe. With these troubles in the air Berlioz even thought to settle in England.

On 19 August 1847 at 41 Rue de Provence, Paris, he draws up in

his own hand 3 agreements with Jullien, who was apparently there, for Berlioz writes to the Grand Opera direction on same day on Drury Lane official stationery. One agreement was for 6 years (terminable yearly by Jullien only) to conduct Opera in English at Drury Lane Theatre, at £ 400 a quarter. A second for a month of concerts, salary £ 400 and expenses. A third for an opera to libretto by Royer and Vaës, £ 800 in 8 instalments according to number of performances.

Berlioz visited la Côte. Then to London on 6 November 1847, installed by Jullien in 76 Harley Street.

On 10 November 1847 he writes to the instrumentalist Tajan-Rogé in St. Petersburg (Correspondance, 148), Jullien "a déjà fait sa fortune et il s'est mis en tête de construire la mienne ...... Mais la foi me manque". On 16 November Jullien played his Weber *Invitation* arrangement at Drury Lane Promenades. On 30th he writes hopeful to composer-critic Auguste Morel (Correspondance, 153).

On 6 December 1847 Jullien opened Drury Lane Opera in English with Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and a Ballet *Le Génie du Globe;* conductor Berlioz, chorus-master Maretzek; "Lucy Ashton" Madame Dorus-Gras. Press very civil to Berlioz as conductor. On 8th another letter to Morel. On 20 December Balfe's new *Maid of Honour*. On 10 January 1848, Donizetti's *Linda di Chamounix*. On 20 February, Mozart's *Figaro*. That was the whole.

On the 14 January 1848, third letter to Morel, with disillusionment. Of Jullien, "*Ce n'est pas l'entreprise de Drury-Lane qui a renversé sa fortune; elle était déjà détruite avant l'ouverture*". But the Drury Lane receipts were less than £ 100 a night. Jenny Lind had absorbed attention at "Her Majesty's". In fact only the chorus and orchestra were paid. On 29th a letter to General Alexis von Lvoff at St. Petersburg, showing that he had one eye too on settlement in Russia.

And now came the fateful day. Berlioz for the first time conducting his own works in London, on Monday 7 February 1848; an instrumental and vocal concert at Drury Lane Theatre. There were performed *Carnaval*, *Harold*, extracts from *Faust*, *Cellini overture*, *Requiem*, and *Triumphal Symphony*. Four hours. The house was largely "papered", but enthusiastic. He gives his own account in letter to Morel dated 12 February 1848 (Correspondance, 164), "Ma musique a pris sur le public anglais comme le feu sur une trainée de poudre". The press bears this out. The chief London musical critics then were: — for "Atheneum", H. F. Chorley aforesaid; "Musical World", Michael Desmond Ryan (1816 to 1868); "Times", James William Davison (1813—1885); "Daily News", the father-in-law of Dickens, George Hogarth (1783—1870); "Atlas", Edward Holmes (1797—1859); "Illustrated London News", Charles Lewis

Gruneisen (1806—1879); Davison and Gruneisen honourably took the lead in Berlioz' favour. The "Illustrated London News" criticism on 12 February 1848 (with portrait in another column) is really admirable. The rest followed. Even Chorley, cowed by superior force, covered up a partial surrender in the intolerably pompous and lengthy sentences which in those days veiled thought.

On the 22 February 1848 he was toasted at the dinner of the Royal Society of Musicians at Freemasons' Hall in Great Queen Street, Bloomsbury.

An effort was made to rouse the Philharmonic. But they remembered only *Charles Lucas* and the *Cellini* overture in 1841, and were obstinate. Costa was conductor. See the letter of 15 March 1848 to Joseph D'Ortigue of the "Débats" (Correspondance, 166), and "Musical World" of 22 April 1848.

Jullien was declared bankrupt on 21 April 1848. The second Berlioz concert was on 29 June 1848 at Hanover Square Rooms, with almost the same programme as before. Most enthusiastic audience and Press.

Then the musical season came to an end. On July 1 1848 Charles G. Rosenberg writes a letter to "Musical World" deploring the Philharmonic behaviour. On 10 July Berlioz himself sends a letter, in French, to such papers as will print it. On 16 July he returns to France. Alas, Berlioz' father died at la Côte on the 26th; and missing the news of his illness Berlioz could not go to embrace him.

The "Musical Times" of 1 August 1848, now enlarging itself and taking first steps as a news-organ, inserts a happily-worded valediction. "A great original mind has gone from amongst us, with but scant greeting and recognition of his genius from our countrymen", &c. Then it compares the case of the Philharmonic orchestra having laughed at the opening bars of Beethoven's C minor Symphony on first playing. But really within artistic circles, and always excepting the Philharmonic coterie, Berlioz had had excellent reception. It was here in the loitering life of London, after Jullien had done with him, that he began the re-construction of his press-contributions into the "Memoirs".

As to fresh autobiographical writing, Berlioz mostly gave it up after 1848. And there is also very little about him in the English Press. On 12 November 1850 he teased his acquaintance with that harmless mystification or Chattertonism at the Salle Sainte-Cécile. The story is told at length in a letter to Ella (*Grotesques de la musique*, 1859, page 167). In 1851 he was made a musical juror representing France at the Hyde Park Great Exhibition, opened 1st May to celebrate a half-century of peace. His duties to help to adjudicate prizes in Class X for musical instruments. For attending jury-meetings he often came over. His lodg-

ing, 27 Queen Anne Street, Cavendish Square. From London he sent to the "Journal des Débats" brilliant letters on all sorts of English musical things, side by side with letters from Michel Chevalier and John Lemoinne. On 5 June, 1851, he heard 6,500 Charity Children sing "Old Hundredth" &c. at St. Paul's, and was impressed as Haydn had been 59 years before (letter to Joseph d'Ortigue, 21 June 1851). Among the jurors of Class X were Bishop (chairman), Sterndale Bennett, Neukomm, Potter, Smart, Thalberg, Wylde. The last-named, Henry Wylde (1822—1890), was a pianist, organist, and composer, professor at the Royal Academy of Music, and, without any particular musical qualifications, ambitious. Attached to the jury was also a barrister-musician Thomas Willert Beale (1828—1863), member of Cramer and Co. Wylde and Beale projected a "New Philharmonic" for more modern purposes than the Old, and took Berlioz into counsel. With Wylde, 3 other guarantors appeared, — Sir Charles Fox, Mr. Thomas Brassey, Mr. Morton Peto.

The "New Philharmonic" was launched by Cramers, January 1852. Conductor Berlioz, first violin Sivori, principal violoncello Piatti. Object orchestral and vocal work. Locale Exeter Hall. Though Liszt mounted *Benvenuto Cellini* at Weimar on 20 March 1852 (first time at Paris on 3 September 1838), yet Berlioz could not be there, as opening London concert was 24th March. Hereat, the first 4 movements of *Roméo*, with translation by George Linley (1798—1865). Again by desire at the 3rd Concert on 28th April. On this occasion Madame Pleyel (the "Ariel" of 1832) played Weber's *Concertstück*, and complained to the Committee that Berlioz bungled the accompaniments. Strangest meeting! The 2nd part was selections from *Vestale*, and the widow Spontini (daughter of J. B. Erard) attended from Paris, and presented her husband's bâton to Berlioz. At the 4th Concert on 12th May was a phenomenally good performance of Beethoven's 9th Symphony; principals, Clara Novello, Martha Williams, Sims Reeves, Staudigl; there had been 7 full band rehearsals, besides sectional rehearsals. At the 5th Concert *Francs Juges*. At the 6th and last Concert on 9th June, the 9th Symphony again and extracts from *Faust*. In all these cases Berlioz was received with enthusiasm. The "Athenaeum" as usual carked in lengthy periods. It must be admitted that the critic seemed to think it part of his business to make himself disagreeable all round. George Linley had a revenge later in 1862 in his metrical satire "Musical Cynics of London" (Bubb), directed against the cant of musical criticism, and chiefly against Chorley, and "the malignant ravings of this worthy for twenty years past". It was in the same year that Chorley brought out his own Memoirs, now only used by journalists in search of references.

The four guarantors had to pay a heavy call for deficit, and Berlioz' rehearsals were doubtless expensive. But still it looks also as if Wylde was edging towards getting the Society to himself and his own worthless compositions. Berlioz was not invited for 1853. On the other hand two other doors opened to him, and to conduct in these two cases he came over. The real Philharmonic at Hanover Square Rooms on 30 May 1853 played *Harold* (Sainton viola), the *Carnaval* overture or orchestral transcription of "*Venez, venez, peuple de Rome*" in Act II of Cellini, and the *Repos de la Sainte Famille* (Gardini tenor, without chorus), from Act II of *Enfance du Christ.* The "Royal Italian Opera, Covent Garden", successful and supersessive rival to "Her Majesty's Theatre, Haymarket", since 1846, was encouraged by the 1852 success at Weimar to mount *Benvenuto Cellini*, on 25 June 1853; Tamberlik as Cellini, Julienne-Dejean as Teresa, Tagliafico as Fieramosca, Nantier-Didiée as Ascanio The cult of opera-singers in London was then just like the cult of race-horses, a thing which it was fashionable to be knowing about; there was scarcely a pretence of any discriminating love of opera-music for its own sake. The Italian-opera frequenters, distinct from the concert-goers, would not listen to strains so wholly alien to what they were used to. In all probability also there was an active cabal, as in Paris in 1838. This noble music, which opened a new world of operatic thought, was hooted off the stage in the presence of the Queen and Court. The Press tried to condone a failure. It was a mistake that they were not admitted, as usual, to rehearsal.

A Testimonial Concert at Exeter Hall, in reparation, was projected but not carried out. Berlioz declined both that and the proceeds of the subscription-list in cash. For these matters see "Mémoires", Calmann Lévy, 1878, vol. II, 343. Berlioz wrote letters dated 8 July 1853, and next day left England en route for Baden.

The death of the unhappy Harriet Constance on 3 March 1854 after 7 years of marriage and 14 years of separation, the admirable tribute given by Janin in the "Journal des Débats" (Mémoires, II, 338), do not perhaps concern this narrative. But it is very important to note Berlioz' distractions which succeeded. There were Hanover and Dresden in April and May 1854; then the pre-occupations of winding up his private affairs; then his application for seat in the Institut August 1854; then the re-marriage in October 1854; then the arrangement and publication of the *Tristia* choruses; then the completion of the oratorio-syllogy, *Enfance du Christ*, and its production on 10 December 1854; then concerts at Gotha and Weimar in February 1855; then the publication of *Lélio*; then Brussels in March 1855; then the production of the *Corsaire* in Paris 1 April 1855; then the completion of *Te Deum* and its production

at St. Eustache 30 April 1855 (the score dedicated to Prince Albert); then Jury duties at the Paris Exposition; then publication of *Enfance du Christ* (Part II dedicated to Ella); lastly composition of *L'Impériale* cantata, brought out at Exposition on 15 November 1855. Meanwhile he was engaged for the New Philharmonic concerts March to July 1855, and actually conducted two concerts 13 June and 4 July.

In the middle of this prodigious tale of activity, in December 1854, Costa retired from the Philharmonic. The conductorship was, through Sainton, offered to Berlioz, before it was offered to Wagner. But Berlioz declined owing to his engagements.

After the two New Philharmonic concerts of 1855 (Correspondance, 230), Berlioz never visited England again; though he said he would return that winter, and the next year he wrote *L'Art du Chef d'Orchestre*, for incorporation with Novello's English translation of the Traité de l'Instrumentation (Mary Cowden Clarke). Had he realized the paramount importance of stepping into the Costa vacancy, had he joined the Philharmonic with the sobriety and graver enlightenment of his 52 years, England might have been the haven of his afternoon and the protector of his fame.

He had been over now 5 times: — 1847—1848 (Jullien), 1851 (Exhibition), 1852 (New Philharmonic), 1853 (Philharmonic and Covent Garden), 1855 (New Philharmonic). He had made himself more at home here than most foreigners, certainly more than Liszt or Wagner. The hurry and distances of London had perplexed him, the formality of an English club had been tiresome to him (Correspondance, 154). But he talked a little English, perhaps acquired from his first wife. He had know Osborne, Macready, Ella, in Paris. Sainton was his friend. He was fairly happy in contact with the music-critics. He was a welcome guest at 12 Savile Row with Mrs. (Harriet) Grote, daughter of a Madras Civil Servant, wife of the historian, friend of Mendelssohn and Jenny Lind, hostess of many Frenchmen, &c. The English concert-going public was well disposed to him. And Mendelssohn had been dead 8 years. Nevertheless in the great crush of his work this opportunity was neglected or laid aside in a napkin. In estimating motives too one must recognise that Berlioz had a latent deep patriotism, just as he had a latent deep sense of domestic duty. He became a name only to England for a quarter-century, namely 15 years of his remaining life and 10 years after. There is a couplet on Hercules leaning on his club, "His labours done, Stands like a sleeping storm Alcmena's son". That is how one would have liked to figure Berlioz at his end, and not as a man given over to the bitterness of exhaustion.

And here let it be interpolated that these questions of domiciliary

support have nothing whatever to do with musical style. Hueffer, otherwise shrewd enough, devotes many pages to developing the following thesis: — "If Berlioz had not known Shakespeare; if he had not married an English, or at least an Irish wife; if he had not spent much of his time in this country, he would certainly not have been Berlioz. Perhaps he would have been Auber, or Meyerbeer, or a mixture of both". (Half a century of Music, 1837—1887). Such remarks stamp Hueffer as a very indifferent musician, if a good writer. Berlioz read Shakespeare in the translations of Ducis and Letourneur. The Shakespeare-cult, the Scott-cult, the self-destructive Byronism, in the Continent of those days, were merely so many pegs on which to hang a general romanticism, for each man in his own way. That they made a foreign art in any sense English, is the absurdest of contentions, mere essaydom. Berlioz formed his style in his first two or three works and never departed from it. And so far as it had any genesis except in the teeming brain of its author, it was patently what it professed to be, a blend of the French classical school and Beethoven. Musical styles are formed by organic laws of the art, and not by poetic analogues, however interesting those may be to musical critics.

England did not wake again to any further notice of Berlioz till after the impulse given first by Pasdeloup and secondly by Colonne in Paris. To fill in the gap, it need only be mentioned that Chorley continued to attack even Berlioz' literary abilities on the smallest excuse. On 1 November 1856, he attacked the "*Traité de l'Instrumentation*"; en 18 June 1859 "*Grotesques de la Musique*"; on 7 February 1863 the "*A Travers Chants*". On 9 April 1864, he recorded Berlioz' resignation of the "*Débats*", dismissing him from journalism as with a contemptuous kick. By the time of Berlioz' death in 1869, the "Athenaeum" was rid of this insufferable person, who must have done it much harm. Since about 1875 English conductors have given numerous detached performances (though none dramatic), received by public with moderate interest, followed by a Press more educated than the old. The protagonist in the English revival has been August Manns at the Crystal Palace, who has done 4 symphonies, 8 overtures, 6 choral works, besides small pieces. The following is a list of "first performances in England" at Crystal Palace Saturday Concerts: — 10 Feb. 1877, *Beatrice* overture; 29 Oct. 1881, *Lélio;* 3 June 1882, *Symphonie Funèbre;* 26 May 1883, *Requiem;* 18 April 1885, *Te Deum;* 20 Nov. 1886, *Enfance;* 2 March 1889, *Hamlet* march; 7 March 1891, *Mort d'Ophélie* for choir; 24 Febr. 1900, *Rob Roy.* Other institutions which have participated are Philharmonic, Hallé Band at Manchester (*Symphonie Fantastique* first time in England 9 January 1879), Richter Concerts, Bach Choir, Henry Wood's Queen's Hall

Orchestra, Dan Godfrey's Bournemouth Symphony Concerts. Carl Rosa announced *Benvenuto Cellini* in 1882 (following Bülow at Hanover in February 1879), and Wm. Grist had prepared the English translation, but performance did not take place.

The following may be taken as an approximately complete English bibliography of Berlioz. Contributions to daily and weekly press are not included unless special.

1852. "The Great Exhibition in 1851." Longmans. Crown 8vo. pp. 630. Reprint of Essays from the "Times", mostly by Lardner. Contains also translation of 3 Letters of Berlioz to the "Journal des Débats", about English musical institutions.

1875. Biographical article on "Berlioz", then 6 years dead, in Encyclopaedia Britannica, by Francis Hueffer (1843—1889), musical critic to "Times" from 1878 to 1889. In well-restrained style and judicious matter.

1878. Lecture by G. A. Osborne, the pianist, on Berlioz, before Musical Association on 3 Feb. 1879. In the Proceedings for 1878—1879. Light gossip.

1880. Article on "Berlioz", in Grove's Dictionary of Music, by Edward Dannreuther. Written from the best musician's point of view, but far from full.

1882. "The Life and Letters of Berlioz. Translated from the French." By H. Mainwaring Dunstan. Remington. 2 vols. 12mo. pp. 719. No publisher's or translator's preface, to show what is meant by "from the French". Analysis shows it to consist of translations: — (a) Of Daniel Bernard's "Notice sur Berlioz" and "Correspondance Inédite de Hector Berlioz, 1829—1868", Calmann Lévy, 1879. (b) Of 13 letters to different people offered now apparently for translation direct from Madame Erard and Messrs. Colongeon, Laurent, de Fourcaud, &c. (c) Of "Hector Berlioz, Lettres intimes" (à Humbert Ferrand), Calmann Lévy 1882, without the Gounod preface.

1883. "Hector Berlioz." By Joseph Bennett. Novello, Ewer and Co. Demy 8vo. pp. 127. One of Novello's Primers of Musical Biography, the others being Cherubini, Chopin, Meyerbeer, Rossini, by same author. Joseph Bennett is musical critic of "Daily Telegraph". Book is written with singular good sense, but has little about the London visits.

1883. Account of the "Requiem", in the "Musical Review" of 26th May, by C. A. Barry. The same being performed that day by Manns at Crystal Palace, the first time in England.

1883. Article on Berlioz by "L. E." in October number of "Temple Bar". Poor; but written by one who knew him.

1884. "Autobiography of Hector Berlioz, Member of the Institute of France. From 1803 to 1865. Comprising his Travels in Italy, Germany, Russia, and England. Translated by Rachael (Scott Russell) Holmes, and Eleanor Holmes." 2 vols. Macmillan. Demy 8vo. pp. 747. Here again

no Translator's Preface, and reader left to discover that it is a translation of the "Mémoires de Hector Berlioz, &c", Calmann Lévy, 1878. These publicational reticences or obfuscations are to be regretted.

1886. Translation of Rich. Pohl's account of the Benvenuto Cellini revival at Mannheim and Carlsruhe, in issues of 22 and 29 May of "Musical World".

1889. "Half a century of music in England, 1837—1887. Essays towards a history." By Francis Hueffer. Chapman and Hall. Royal 8vo. pp. 240. Three essays on Wagner, Liszt and Berlioz in England, of which pp. 90 for Berlioz. Noticed above. It is a clever work.

1890. Account of Les Troyens at Carlsruhe, in 13th and 20th December issues of "Musical World".

1893. "Studies in Modern Music. Berlioz, Schumann, Wagner. By W. H. Hadow, M. A., Fellow of Worcester College, Oxford." London. Seeley and Co. Demy 8vo. The essay on Berlioz is in the best literary style. It contains an especially good Smithson likeness, photograph-engraving from Dubufe's oil portrait.

1901. The "Contemporary Review" for February has a good critical notice on Berlioz by Ernest Newman.

1901. Article in "Musical Standard", of 26th October, by C. F. Kenyon, in spirited defence of the "Mémoires" as an "indisputably immortal work."

1901. "Master Singers." Appreciations of Music and Musicians. With an essay on Hector Berlioz. By Filson Young. Reeves. Demy 8vo. pp. 202. Of this, 62 pp. are given to Berlioz. Though by a clever and successful young musician-journalist, must be pronounced a very weak impressionism; and, as illustrating an irresponsible school of criticism probably more harmful than abuse, deserves special notice. For history take this: — "After having spent a few years in London as conductor of the Covent Garden Opera and Director of the Philharmonic Concerts, he returned to France and died there." For critical judgment take these: — "He was but accidentally a musician." "A moderate talent for inventing tunes." "I know of nothing more abominable" (than the Nubian dance in Troyens) "in written music". "The Grand Traité de l'Instrumentation was by far the greatest achievement of its author." (!) The beautiful revelation of Berlioz' heart at the close of his life is commended in a qualified way, but called "half senile".

1902. Translation of new Berlioz correspondence of 1828 in "Musical News" of 9th August.

1902. Translation of Weingartner's "Post-Beethoven Symphonists" in "Musical Standard." The portion regarding Berlioz in issues of 6th and 20th September.

1902. Translation of Liszt's Correspondence with the Princess Sayn-Wittgenstein in "Musical News". In issue of 8th November Liszt's pathetic description of Berlioz in his concluding days. "He is in fact without friend

or partizan, and knows neither the sunlight of public favour nor the sweet shade of intimacy."

1903. "French Music in the Nineteenth Century." By Robert Hervey. Grant Richards. Crown 8vo. pp. 319. Berlioz is ably treated by one well acquainted with France, musical critic of "Morning Post".

1903. "Berlioz in Russia" in "Monthly Musical Record" of 1st July, by Rosa Newmarch. Contains new correspondence, new side-lights, &c. Authoress thinks it a fallacy about genius understanding genius, but Berlioz and Glinka "understood each other as only fellow-sufferers can".

1903. "Berlioz in England. A Centenary Retrospect." By F. G. Edwards. In July, August, October and November numbers of "Musical Times". Very graphic.

It will be seen that the chief original English monographs so far are Bennett (1883), Hueffer (1889), Hadow (1893), Edwards (1903); each with special merits.

Programme analyses, foreshadowed by Ella, developed with great brilliancy by Grove at Crystal Palace, are an important feature of English musical publication. Following are dates in Crystal Palace Saturday Concert programmes where are found the best notices on Berlioz' works; all by C. A. Barry. The same writer made the first vocal score of the *Te Deum* (Stanley Lucas), and arranged the *Beatrice and Benedict* overture for 4 hands (Bote and Bock): — 10 Feb. 1877, *Beatrice* overture; 20 Nov. 1880, *Pas des Lutteurs et Marche*, *Troyens;* 3 June 1882, *Symphonie Funèbre;* 13 Oct. 1883, *King Lear;* 1 Dec. 1883, *Requiem;* 1 Nov. 1884, *Corsaire;* 12 April 1885, *Te Deum;* 27 Feb. 1886, *Ballet*, *Troyens;* 20 Nov. 1886, *Enfance;* 12 Nov. 1887, *Lélio;* 22 Feb. 1890, *Carnaval;* 6 Dec. 1890, *Waverley;* 7 March 1891, *Hamlet Funeral March*, and *Death of Ophelia;* 7 Nov. 1891 *Fantastic Symphony;* 25 April 1891 *Cellini* overture; 15 April 1893 *Faust;* 18 Nov. 1893 *Harold;* 15 Dec. 1894 *Roméo;* 23 March 1895 *Francs Juges;* 24 Feb. 1900 *Rob Roy.*

The following works of Berlioz have never been translated in English: — *Soirées d'orchestre* (Michel Lévy), *Grotesques de la Musique* (ditto), *A travers chants* (ditto).

The best argument for the greatness of Berlioz is that it is 35 years since his death, 50 years since his zenith, 75 years since he formed his style; and that his works are now played as some new thing to be gradually got accustomed to. His case is only exceeded by that of J. S. Bach, whose fame lay dormant a century. The world is not interested in observing the fact, and so does not observe it; but it is nevertheless as true as the sun and moon, that originality alone produces these long survivals. So that it is either playing with words, or irrelevance, to describe Berlioz as "by accident a musician". As to his having no melody, each school

makes its own definition of what that is. Berlioz' melody is certainly not in the chopped-hay style of 2-bar rhythms; but what for instance is "*Les Pélerins étant venus*" (Repos) but a melody, and a beautiful one, 45 bars long? His method of work compelled him to think in melodies, and the world will sooner or later find out what the instinct of Schumann and Liszt assimilated at the first glance. The days of mole-blinds such as Scudo and Chorley are gone. Nothing is wanted but an organized movement to put in his proper place, in a world more and more ready to receive him, this real genius of the first order, this incomparable master.

Nordamerikanische Musikbibliotheken.

Einige Winke für Studienreisende

von

O. G. Sonneck.
(Washington.)

Man muß Herrn Dr. Botstiber Dank wissen für seinen Aufsatz »Musicalia in der New York Public Library« (Sammelband IV, 4). Es ist ein wertvoller Beitrag zur Richtigstellung landläufiger europäischer Ansichten über das amerikanische Musikleben. Nur zweierlei stört in seinen Bemerkungen: erstens der einseitige alt-historische Standpunkt und zweitens die Übergehung der amerikanischen Musikliteratur.

Letztere, namentlich die des achtzehnten Jahrhunderts, bietet zwar keine künstlerischen Reize, aber sie ist wichtig für die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Musiklebens. Mithin darf ein Schriftsteller, der sich die Aufgabe stellt, etwas Licht auf die Bibliographie zu werfen, nicht achtlos an ihr vorbeigehen. Zum Beispiel hätte Dr. Botstiber wenigstens ein amerikanisches Druckwerk erwähnen müssen, nämlich James Lyon's psalm-tune collection *Urania* (Philadelphia, 1761). Hätte er gewußt, daß das Exemplar in der New York Public Library aus gewissen Gründen den Ausgangspunkt bilden muß für die bibliographische Geschichte dieser merkwürdigen Sammlung, so hätte er zweifellos »Urania« in seinem Aufsatze erwähnt. Kurz, wer amerikanische Musiksammlungen studiert, darf sein Augenmerk nicht allein auf europäische Musikalien usw., die ihren Weg hierher gefunden haben, richten, sondern muß auch die amerikanische Literatur, die ja gerade in Europa so gut wie unbekannt ist, berücksichtigen.

Ferner liegt der Schwerpunkt unserer öffentlichen Sammlungen durchaus nicht in alter Musik. Das Gegenteil trifft nur bei der New York Public Library zu, deren Bestand aber kaum wächst und die für moderne Partituren und theoretische Werke unverantwortlich wenig ausgibt. Alle Achtung vor ihren Schätzen, wie sie in dem Aufsatze beschrieben wurden, aber davon allein kann der studienbeflissene Musiker nicht leben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß wir hier in der Erwerbung alter europäischer Druckwerke (15. bis 18. Jahrhundert) sehr behindert sind. Kommen sie auf den Markt, so sind uns die europäischen Sammler stets einige Wochen in ihrem Angebote voraus. Sie benötigen solche Werke, um Lücken auszufüllen, wir, um überhaupt erst einen Grund zu legen, und darin liegt der wesentliche Unterschied. Selbst wenn es uns gelänge aufzukaufen, was auf den Markt kommt, wir wären doch nicht imstande, uns mit dem British Museum oder dem Liceo Musicale in Bologna zu messen, was alte Musik anbetrifft. Im Laufe der Jahrzehnte mag es uns gelingen, auch in der Beziehung bedeutende Sammlungen aufzubauen, wie sie die New York Public Library zum Teil schon besitzt, aber das hat noch gute Weile.

Schließlich darf man nicht vergessen, daß der inländische Kaufbewerb der schnellen Vereinigung der Kostbarkeiten in einer Hand im Wege steht.

Anders liegen die Dinge, wenn man das neunzehnte Jahrhundert ins Auge faßt. Es kann ja keinem Zweifel unterliegen, daß dies in der Musikgeschichte einen Höhenzug bedeutet. Da nun der Historiker ohne den Bibliothekar auf dem Trockenen sitzt, ist es klar, daß letzterer die Verpflichtung hat dem Forscher vorzuarbeiten. Wehe der Bibliothek, die nicht beizeiten die aus irgend einem Grunde bemerkenswerten Werke des verflossenen Jahrhunderts erwirbt. Ihr Ruf hätte nur für Alt-Historiker etwas Verlockendes, der Neu-Historiker hingegen würde — und zwar mit vollem Rechte — die Achsel zucken.

Das klingt selbstverständlich, aber der Laie hat geringe Ahnung von den Schwierigkeiten, die sich da auftürmen. Es ist leider immer der Mammon, der die besten Absichten lahm legt. Ich will hier nicht bekannte Dinge wiederholen, aber wie kann zum Beispiel die Königliche Bibliothek in Berlin mit einem Etat von nur 2000 Mark die Musiksammlung auf einer würdigen Höhe erhalten? Es ist unmöglich, und man soll sich daher nicht wundern, wenn einige der jungen amerikanischen Sammlungen bereits anfangen, solch berühmten Anstalten bedenklich nahe zu kommen, soweit das neunzehnte Jahrhundert in betracht kommt.

Indessen ist es nicht nur der resignierte Blick in die Vergangenheit oder der zielbewußte Blick in die Zukunft, der den amerikanischen Musikbibliothekar dazu treibt, vorwiegend das neunzehnte Jahrhundert zu pflegen, vielmehr liegen die Dinge tiefer. Bei uns wird Musikgeschichte nur populär, im besten Falle populär-wissenschaftlich, betrieben; das Hauptinteresse des Kritikers, Musikers, Dilettanten bewegt sich um die Gegenwart. Nun bringt es die eigentümliche Einrichtung der amerikanischen Bibliotheken und die demokratische Auffassung von ihrem Wesen und Zweck mit sich, daß zwischen Bibliothekar und Leser ein engerer Austausch von Angebot und Nachfrage stattfindet als drüben. Wenn ich mich etwas übertrieben ausdrücken soll, der Beamte muß hier mehr die Interessen des Laien als die des Fachmannes wahren. Sein Herz mag am wissenschaftlichen Spezialisten hängen, aber er hat in erster Linie das Interessengebiet des allgemeinen Leserkreises zu berücksichtigen, und den Durchschnitts-Amerikaner fesselt die Gegenwart mehr als alles andere. Ohne diesen Wechsel-Einfluß wäre aber der ungeheuere Aufschwung des amerikanischen Bibliothekswesens garnicht denkbar.

Außer diesen allgemeinen Gesichtspunkten werden diejenigen, die wie Dr. Botstiber den Mut besitzen, eine mehrwöchentliche Studienreise nach den Vereinigten Staaten zu unternehmen, gut tun, ihr Arbeitsfeld planmäßig zu besichtigen.

Wie überall haben auch wir staatliche, städtische, private und Universitäts- und Leihbibliotheken sowie solche historischer und musikalischer Gesellschaften. Die größte Leihbibliothek hierzulande ist meines Wissens die Tamm'sche in New York. Die Firma versorgt alle möglichen Orchester und Vereine mit Partituren und Stimmen, aber der Inhaber verrät mehr Sinn für Reklame als für Tatsachen, wenn er behauptet die überhaupt reichhaltigste Musiksammlung in den Vereinigten Staaten zu besitzen.

Was an seltenen Drucken im Besitze solch alter Familien wie die Hopkinson'sche in Philadelphia ist, entzieht sich vorläufig unserer genauen

Kenntnis, aber sicher würde eine Untersuchung manch ehrwürdigen Druck zu Tage fördern. Daß Musikschriftsteller wie Henry Edward Krehbiel in New York vorzügliche Handbibliotheken ihr eigen nennen, versteht sich, ebenso, daß bei ihnen manche Rarität zu finden ist. Dann gibt es wichtige Privatsammlungen, die ein besonderes Gebiet umfassen, so zum Beispiel die des Mr. James Warrington in Philadelphia. Vor vierzig Jahren, als das Interesse für derartige Dinge noch sehr gering war, fing dieser Herr an, alles zu sammeln was auf die Entwicklung der *psalmody* in den Vereinigten Staaten vor 1820 Licht wirft. Heute darf seine Sammlung für einzig gelten. Sie umfaßt, wenn ich mich recht erinnere, 7000 Nummern, und nur der gewiegte Kenner wird nennenswerte Lücken bemerken. Es faßt einen beinahe der Neid an, wenn man Mr. Warrington's Regale voller *psalm-tune collections* aus dem 18. Jahrhundert, englische sowie amerikanische, besichtigt, die heute manchmal bis zu 100 Dollar oder mehr bringen. In anderer Weise fast ebenso bemerkenswert ist die Partitur-Bibliothek des berühmten Kapellmeisters Theodor Thomas. Wenn ich nicht irre, hat er sie der Universität in Chicago vermacht.

In eine ähnliche Gruppe wie die letztgenannte gehören die Sammlungen der Musikvereine. Bedenkt man, daß die Handel and Haydn Society in Boston bereits 1815 gegründet wurde und heute noch blüht, so kann man sich eine ungefähre Vorstellung von dem Charakter ihrer Bibliothek machen. Ähnliches gilt zum Beispiel von der New York Philharmonic Society (1842), von der Harvard Musical Association (1837) und in engerem Sinne von Anstalten wie dem New England Conservatory of Music. Die historischen Gesellschaften befassen sich natürlich nur mit *Americana*, und zwar nicht mit musikalischen. Trotzdem geraten durch Schenkung mehr oder minder beachtenswerte Sammlungen alter amerikanischer Drucke in ihren Besitz. So erbte die Massachusetts Historical Society in Boston von einem Mr. Latham eine wichtige Bibliothek amerikanischer *psalm-tune collections* aus der Feder Josiah Flagg's, William Billing's, James Lyon's und vieler anderer.

Etwas bedenklich steht es um die Musiksammlungen in unseren Colleges und Universitäten. Das ist um so bedauerlicher, als die angesehensten eigene musikalische Fakultäten besitzen, etwa im Sinne europäischer Konservatorien. Ich verzichte auf eine Kritik, um mit Nachdruck wenigstens auf zwei bedeutende Universitäts-Musiksammlungen hinzuweisen, nämlich die in unseren beiden ältesten Hochschulen: Harvard (1666) und Yale (1701).

Beide legen weniger Gewicht auf alte Musik, Neudrucke ausgenommen, als auf moderne, und beide verfügen über ausgedehnte Sammlungen moderner symphonischer Partituren. Yale ragt aber auf gewissen älteren Gebieten entschieden hervor. So erbte diese Universität die prachtvolle Sammlung Lowell Mason's, der die einstmals berühmte Bibliothek des Darmstädter Organisten Rinck mit seiner eigenen, namentlich auf dem Gebiete der *psalmody* reichen Sammlung vereinigte. Ferner hat der jüngst verstorbene Bibliothekar James Sumner Smith mit Bienenfleiß eine ungemein reichhaltige Sammlung von Werken über das Volkslied aller Völker ausgebaut. Um aber Harvard nicht gar zu kurz kommen zu lassen, bemerke ich, daß diese Hochschule auf dem Umwege über Malta in den Besitz von etwa 1400 handschriftlichen italienischen Librettos von Opern, Oratorien, Cantaten

usw. aus dem 18. Jahrhundert geriet, die wegen ihrer vielen zeitgenössischen Randbemerkungen von besonderer geschichtlicher Wichtigkeit sind.

Unter den öffentlichen Bibliotheken stehen die von Herrn Dr. Botstiber bereits beschriebene New York Public Library, die Boston Public Library, die Newberry Library in Chicago, sowie die Library of Congress in Washington an erster Stelle.

Die **Newberry Library** trägt den Namen des Millionärs Walter Loomis Newberry. Obwohl dieser 1868 starb, trat wegen allerlei gesetzlicher Schwierigkeiten seine Stiftung erst 1887 ins Leben. Der bekannte Musikschriftsteller George P. Upton wurde damit beauftragt, eine musikalische Desideratenliste zusammenzustellen. Er entledigte sich seiner Aufgabe so geschickt, daß die Bibliothek bereits 1889 über 1349 Bände Musikalien verfügte. Der Oberbibliothekar bemerkte in seinem Berichte: »Wenn alle die bestellten Bücher eingelaufen sind, wird die Musikabteilung unsere Stärke sein und keine andere Bibliothek unseres Landes wird uns in der Beziehung gewachsen, geschweige denn über sein«. Er hatte allen Grund zu dieser kühnen Behauptung; denn die Newberry Library hatte die Sammlung des Conte Pio Resse aus Florenz erworben, die unter vielen anderen Seltenheiten enthielt: Aiguino's *Il tesoro illuminato* . . ., 1581; Rossetti's *Libellus de rudimentis musices*; Brunelli's *Scherzi*, *arie* . . ., 1614; und die äußerst seltene Partitur von Peri's *Euridice*, 1600. Im Jahre 1891 kam durch Ankauf Hubert Maine's Sammlung von amerikanischen *psalm-tune collections* usw. hinzu, die über 3000 Nummern umfaßte und nur von der des erwähnten Mr. Warrington übertroffen wird. Gleichzeitig wurden nach Kräften alle Lücken ausgefüllt und allerlei Seltenheiten aufgelesen, zum Beispiel Frezza dalle Grotte's *Il cantore ecclesiastico* . . ., 1698. Im folgenden Jahre beliefen sich die Neuanschaffungen auf nicht weniger als 7776 Nummern, deren Mehrzahl aus der Bibliothek Otto Lob's stammte. Durch ihre Erwerbung kam die Newberry Library in den Besitz einer beneidenswerten Sammlung von modernen Partituren. Sie verfügte im Jahre 1894 — also sieben Jahre nach ihrer Gründung — über eine Musikaliensammlung von 14675 Bänden und Heften. Seitdem freilich ist sie nicht beträchtlich gewachsen, doch muß es ihren Leitern zur Ehre angerechnet werden, daß sie seinerzeit das einzige Exemplar des Jenaer Liederhandschrift-Facsimile erwarb, das nach den Vereinigten Staaten wanderte, wie der Verleger versichert.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Sammlung der Newberry Library, alles in allem genommen, gleichmäßiger, umfassender und viel fortschrittlicher ist als die in der New York Public Library. Soweit die Musik des 19. Jahrhunderts in betracht kommt, gilt das vielleicht in noch höherem Grade von der **Boston Public Library.**

Diese vortreffliche Anstalt verfügte bereits über ansehnliche Musikalien als ihr im Jahre 1894 der Musikenthusiast Allen A. Brown seine reiche Sammlung schenkte, wobei er nur zweierlei zur Bedingung machte: erstens, daß niemand außer ihm Musikalien nach Hause nehmen dürfe, und zweitens, daß er fortfahren dürfe, Programme, Kritiken usw. den Bänden einzukleben. Die Sammlung zählte damals 6382 Bände und ihre Stärke lag auf dem Gebiete des Männerchors und der modernen Oper. Auch ist erwähnenswert, daß Mr. Brown seit seiner Jugend an der guten alten Sitte hängt, eigenhändig Werke, die nur in Stimmen erhältlich sind, in Partitur zu setzen.

Was aber die Schenkung für das Musikleben Bostons besonders wichtig macht, ist, daß der Stifter weder Kosten noch Mühen scheut, um die Allen A. Brown Collection weiter auszubauen. Er fügt alljährlich durchschnittlich 300 Bände hinzu, entweder um Lücken auszufüllen oder um ganz auf der Höhe der Zeit zu bleiben. Zum Beispiel erwarb er 1899 vierzig Haydn'sche Symphonien, die Deldevez aus den Stimmen in Partitur gebracht hatte, so daß seine Sammlung nunmehr über 87 Symphonien des Meisters in Partitur verfügt. Außerdem wurden in demselben Jahre zum Beispiel die kostspieligen Partituren von »Carmen«, »Samson et Dalila«, »Guntram« und andere erworben. Besonderes Glück hatte Mr. Brown in diesem Jahre (1903). Er kaufte eine Sammlung von 175 handschriftlichen Opern- und Orchesterpartituren, die seine Bibliothek derart ausfüllten, daß sie jetzt sämtliche Werke Bellini's, Rossini's, Meyerbeer's und anderer, namentlich italienischer Meister in Partitur besitzt. Die Musikabteilung der Boston Public Library verfügt heute, dank der Opferfreudigkeit Mr. Brown's und dem Interesse, das die Oberleitung der Musik entgegenbringt, über 22143 Bände und Hefte, wovon auf Opern, Oratorien und sonstige Orchesterpartituren etwa 700 entfallen. Von älteren amerikanischen Drucken erwähne ich nur einen, dessen Wichtigkeit und Seltenheit — mir sind nur zwei Exemplare bekannt — nicht einmal in Boston nach Gebühr geschätzt wird, nämlich Francis Hopkinson's *Seven Songs* . . ., Philadelphia, 1788.

Numerisch, allerdings nur numerisch, nehmen sich die erwähnten Sammlungen, wie wohl auch fast alle europäischen, zwerghaft aus neben der unserer Nationalbibliothek, der **Library of Congress** in Washington; denn sie verfügt, 5000 Schriften über Musik inbegriffen, über mehr als 360000 Bände und Hefte. Dies klingt unglaublich, ist aber wahr, wie man mir, dem Hüter dieses bibliothekarischen Fafner, hoffentlich glauben wird. Der Beweis ist überdies sehr einfach.

Die inländischen und internationalen *copyright*-Gesetze bestimmen, daß zwei Pflichtexemplare jedes zu schützenden Werkes der *copyright-office*, die ein Zweig der Library of Congress ist, eingeliefert werden. Eins der Exemplare wird sodann der »Music Division« zur Verfügung überwiesen. Da nun die Vereinigten Staaten seit 1891 mit den wichtigsten Musikländern Europas, Rußland und Österreich hauptsächlich ausgenommen, *copyright*-Vereinbarungen getroffen haben, und da die Verleger klugerweise die Mehrzahl ihrer Veröffentlichungen schützen, kommt die Musikabteilung der Library of Congress *eo ipso* in den Besitz der Mehrzahl aller neuen europäischen Musikalien. Selbstverständlich fließen ihr aus dem gleichen Grunde alle Musikalien und Schriften über Musik zu, die in den Vereinigten Staaten gedruckt wurden oder werden[1]), und ihre Anzahl ist weit größer als man drüben allgemein weiß. Es folgt daraus, daß in keiner Bibliothek der Welt die internationale Musikproduktion eine so reichhaltige Lagerstatt findet wie hier, wofür allein die Tatsache spricht, daß zum Beispiel im Fiskaljahre 1902 über 21000 Bände und Hefte geschützt wurden. Wenn nicht die Verträge eine wesentliche Abänderung erfahren und wenn die europäischen Verleger nicht die Torheit

1) Diese Behauptung unterliegt — aus geschichtlichen Gründen — einer Einschränkung nur für die Jahre vor 1819 und für die Veröffentlichungen in den Sezessionsstaaten, 1860—1865.

begehen, ihre Veröffentlichungen ungeschützt zu lassen[1]), wird die Library of Congress der Ort sein, wo Bibliographen, Historiker und Musiker die Musik des 20. Jahrhunderts und des letzten Dezenniums des 19. studieren können wie nirgends anderswo.

Diese Tatsachen vereinfachen die Tätigkeit des Librarian of Congress[2]) und seines Abteilungschefs in einer Beziehung wesentlich. Es handelt sich für ihn lediglich darum, wichtige Musikalien anzuschaffen, wie sie vor 1891 in Europa und vor 1819 in den Vereinigten Staaten gedruckt wurden; ferner solche, die von europäischen Verlegern nicht geschützt werden, und schließlich europäische Schriften über Musik, die bekanntlich nicht innerhalb der Verträge fallen.

Da nun die »Music Division« erst 1897 — d. h. seit Überführung der Library of Congress vom Kapitol in den riesigen, prachtvollen Neubau — eine besondere Abteilung bildet, da es Jahre erforderte, um dies Monstrum einer Musiksammlung einigermaßen zu sichten, und da vor 1900 außer einigen Seltenheiten so gut wie nichts angekauft wurde, so konnte der planmäßige Ausbau erst vor anderthalb Jahren beginnen. Dies sollte ein Studienreisender nicht vergessen, wenn ihn sein Weg nach Washington verschlägt.

Seitdem ist aber zunächst das 19. Jahrhundert mit Entschiedenheit in Angriff genommen worden, und mit einem Etat von etwa 20000 Mark jährlich für Musikalien und Schriften über Musik ausschließlich der Buchbinderunkosten usw. muß es dem Librarian of Congress in absehbarer Zeit gelingen, die »Music Division« auf eine Stufe mit den besseren Sammlungen Europas zu stellen.

Augenblicklich bietet sie folgenden Anblick: Dank der doppelschneidigen *copyright*-Gesetze steht sie an Musik, für die sich jede andere Bibliothek bedanken würde — also kurz gesagt an internationalem Schund — unerreicht da. Sie hat ebenfalls keine Nebenbuhlerin auf dem Gebiete des amerikanischen Musikdruckes. Dagegen ist sie verhältnismäßig arm an alten europäischen Drucken, worüber der Besitz von Lasso's *Opus magnum musicum*, 1604, einiger Originaldrucke Lulli'scher, Rameau'scher und anderer Opern, und einer Anzahl seltener theoretischer Schriften usw. nicht hinwegtäuschen kann. Andererseits erlaubt ihr das *copyright* und die Subskription auf etwa sechzig europäische Musikzeitschriften, die Lernbeflissenen stets auf dem Laufenden zu erhalten. Ferner ist die Sammlung monumentaler kritischer und geschichtlicher Neuausgaben nunmehr fast vollständig, und die Symphonie, Kammermusik, usw. seit Beethoven ist hier wohl so gut vertreten wie in der Boston Public Library, was immerhin ein Lob ist. Das gleiche gilt von Klavierauszügen von Opern. Ihr Stolz ist aber die Sammlung von modernen Opernpartituren (etwa 200). Wer solche kostspielige Werke wie Verdi's *Falstaff*, Thuille's *Lobetanz*, Saint-Saëns' *Henri VIII*, Wolf's *Corregidor*, Strauß' *Feuersnot*, Guiraud's *Piccolino*, Bizet's *Carmen*, Tschaikovsky's *Pique-Dame*, Vincent D'Indy's *Fervaal*, Franck's *Hulda*,

1) Die mißliche Parsifal-Angelegenheit sollte ihnen eine Lehre sein! Wenn dem Nachdrucke gesetzlich nichts im Wege steht, wird der amerikanische Verleger sich nicht davor scheuen. (Der europäische übrigens auch nicht!)

2) Zurzeit Mr. Herbert Putnam, ein Mann von weitem Blicke und kühnen Plänen, unter dessen Leitung die Library of Congress imponierende Fortschritte macht.

Cornelius' *Cid*, Glinka's *Ruslan und Ludmila*, Rimsky-Korsakoff's *Sadko*, Blockx' *La Fiancée de la mer*, von Wagner, Meyerbeer, Lortzing, Goldmark, Kretschmer, Offenbach, Rossini, usw. ganz zu schweigen, in Partitur studieren will, hat hier vollauf Gelegenheit dazu.

Es ließe sich über die Klassifikation in unseren Bibliotheken und über sonstige Dinge, die den Fachmann anregen, manches hinzufügen, aber es kam mir hier nur darauf an, auf die Sammlungen selber etwas Licht zu werfen. Eins dürfte wohl aber feststehen: die europäischen Bibliographen vom Schlage eines Eitner werden gut tun, den amerikanischen Bibliotheken mehr Aufmerksamkeit zu schenken als bisher.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin N. O. Prenzlauer Allee 30.

QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR V * **PART 3**

APRIL-JUNE 1904

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

General Culture and Musicians

by

Frederick Niecks.

(Edinburgh.)

In the following remarks I design placing before the reader my ideal of a musician; which however is not a visionary, impracticable, unattainable ideal, but one within the reach of every man and woman of average talents and opportunities.

An indispensable qualification of a good musician is of course that of being a good craftsman. Linguistic, philosophical, and scientific knowledge, be it ever so great, physical and social accomplishments, be they ever so brilliant, cannot make up for deficiencies in the professional equipment. But what have we to understand by "a good musician"? Does it mean for instance a skilful singer or player? Yes and no: the expression implies this, but at the same time implies a great deal besides. A merely muscular grasp of the mechanism of an instrument does not make a good musician. Without loss of truth, we may give a more general form to this statement, and say that the muscular grasp of the mechanism of an art does not make an artist. Not even an emotional as well as a muscular grasp will do that. In addition to the muscular and emotional, there is required an intellectual grasp. Now that is not understood by the young people in the pupillary stage, nor is it generally understood by those who have passed thence into full-fledged professionalism. And yet the matter is so clear, so obvious, so palpably demonstrable. No sensible person would suppose that anyone could be a good linguist and a good teacher of a language without a knowledge of grammar. But there are thousands, nay millions of sensible people, who imagine that a musician can do very well without the grammar of his art; and I believe there are even some people who think that a musician is the better for this want of knowledge — perhaps on the principle "where ignorance is bliss, 'tis folly to be wise". Look about among those who study music privately. What do they study? With rare exceptions nothing but singing and playing on an instrument. Or go to music schools, and pursue the inquiry there. Again the same state of matters.

The students are immersed in the mechanism of the executive part of their art or in a purely sensuous and emotional melo-maniac enthusiasm destitute of intelligence and intellectuality. The study of harmony and some other things is of course enjoined on them at the better class of music schools, but they neglect or spurn them as superfluous things that interfere with what alone seems to them worthy of their attention. The students of composition are in their own way just as foolish as their fellows on the executive side. They too neglect grammar, trust to their noble instincts, their inborn genius, a trust never quite justifiable, and oftenest, alas! wholly unjustifiable. Both executants and composers have too narrow a conception of musicianship. But the worst of it is — for themselves and for the world — that owing to this narrow conception they cannot even succeed in the low ideal they have set before themselves; they not only fail to become good musicians, but even fail to become good singers, pianists, violinists, and so on.

The minimum of knowledge a musical executant and teacher of music requires is a thorough knowledge of notation, harmony, and form. Without this he can have no insight into his art, and cannot intelligently interpret and expound it. Harmony and form are the musician's grammar, his etymology and syntax. Of course there are other very valuable and very desirable things — for instance, counterpoint and history. But I will insist only on the irreducible and indispensable minimum. A few years ago I read a paper to the Musical Association of London, and in the course of it recommended the study of Musical History and deplored its neglect at music schools. In the discussion that followed Sir Frederick Bridge remarked as follows: —

"It is very hard to make students read anything — even novels and daily papers. Efforts have been made to get them to buy a weekly musical newspaper; they won't do it. I agree with what the lecturer says to the effect that the heads of the music schools ought to force the pupils to learn things that are good for them. I do not see why it should not be; they must sometimes be forced to do things they do not like. Many who come to learn the pianoforte would like to do nothing but sit down and practise at it for eight hours a day. They won't go and hear a symphony played; they won't read a book; but they will thrash the pianoforte because they regard that as the business of their lives. That is a dreadful state of affairs. It cramps students. They are not musicians; they are pianoforte thumpers ... You ought to take steps to induce these students to do something more than merely stick to the technique of instruments they have unfortunately adopted. Nothing could be more cramping than that dreadful slavery and devotion to one thing only."

What did Rubinstein think of the same subject?

"A pupil at a music school", he said, "generally receives during the

time he spends there such a technical drilling by his master as to enable him to pass his final examination well, and to obtain a leaving certificate; but he is very rarely ripe for independent work".

Mark this: "the pupil is rarely ripe for independent work". Here is the weak spot. In fact, once set adrift, the pupil finds himself helplessly floundering in a sea of troubles, unable to think and judge for himself, unable even to read without assistance. Now, what is, according to Rubinstein, the cause of this lamentable result? He ascribes it to a too-exclusively technical curriculum; and strikingly illustrates this system of drilling, instead of training, by a finished music-school product, a young man who played to him well the soli of a concerto of Hummel's, but was unable to play the tutti. However, what else can we expect as long as music teaching is so like the teaching which produces performing dogs, as long as our institutions and private teachers go on turning out machines, for the most part of the nature of badly made musical boxes, rather than musicians and real masters of the art?

In the older time people seem to have been wiser than we who pride ourselves on the progress made in recent times. Of the Roman school of singing of the 17th century it is reported that besides their comprehensive vocal studies and their playing on the harpsichord, the pupils devoted a large proportion of their time to theory, writing of counterpoint, hearing of good music, and giving a critical account of what they had heard. At the Neapolitan music schools of the 18th century, by no means model institutions, where indeed rough and ready methods prevailed and practice was the main and supreme, nay the sole consideration, there were classes in the elements of music, harmony, and history and aesthetics as well as individual teaching in composition, and individual and class teaching in singing and playing.

The spurners of all but executive studies excuse themselves often by saying that in our time it is necessary to specialise; and that if they are to become masters of the now so highly developed instrumental technique, no time can be spared for anything else. They overlook that technique by itself is a useless thing, or at least a thing of very slight value. They fail to see that technique is not an end, but merely a means to an end; the only worthy end being, not to astonish by mechanical dexterity, but to delight, move, elevate, and enrapture by appealing to the intellectual and emotional faculties of the hearers. The most perfect technique will not make the possessor a musician, an artist; nor can it raise him above the acrobat, juggler, and prestidigitateur. In short specialisation is valuable only when it rises from a broad foundation of general acquirements. The exclusive cultivators of technique overlook yet another thing — namely this, that by their exclusiveness they

defeat their own object. Too much technical drilling, besides deleteriously affecting the body, stupefies and brutalises the mind. If there were statistics on this point, we should have blood-curdling accounts of large numbers of pianists fallen into idiocy. We do not read of these cases in lunacy reports, because of the harmlessness of those afflicted by this kind of mental decay. Eight hours' practising a day exceeds greatly the amount that can be profitable. Less would be more. And if the time thus saved were devoted to other studies, not only other necessary acquirements could be added to the technical, but even the acquirement of the technical means would be facilitated. What was the English painter's reply to the dilettante who asked: "Pray, Mr. Opie, what do you mix your colours with?" It is to be wished that all musicians should know and remember it. "With brains, Sir". Unfortunately, many of our young and some of our older friends won't learn the lesson that nothing worth doing can be done well without brains.

This brings me to the second part of my subject.... the importance to the musician of general culture. I said specialisation must rise from a broad foundation of general acquirements. Then I was thinking of specialisation within a profession and of general professional acquirements. But we cannot stop there. For the professional acquirements are but a specialisation on a somewhat larger scale, which itself stands in need of a broad foundation of still more general acquirements. In other words, the musician should be not only a complete professional, but also a complete man. Indeed, as art is part of humanity, the incompleteness of the man unfailingly affects the completeness of the musician. If we ask the great masters how they compose, sing, and play, they are sure to answer: "With brains, Sir." Life, the arts, the sciences, and literature are not the least of the musician's teachers. Moreover, general culture not only helps the musician in his art, it also improves his worldly prospects and gives him a position in society. The individual that is nothing but a lawyer, chemist, engineer, merchant, or artist, that has no interests outside his department, cannot be regarded as a full member of society and the body politic; being a mere drudge, not a free citizen. He cannot even attain a high rank in his own department. For his skill, enlightenment, and success in the exploitation and development of his speciality will to a large extent depend on general knowledge.

Of course, we have again and again heard from musicians that their art takes up the whole of their time. We hear this from young people in their apprenticeship, and from older people in the later stages of their career. Now, if this assertion of "no time for anything else" were truer than it is, there could still be only one reply to it — namely: "You must find time." It is not a question about something that can be either

taken or left without much consequence one way or another. It is a question of life or death. There are other parts of ourselves than our bodies that can be starved, stunted, crippled, and paralysed. But I deny the truth of the excuse. It is not want of time; it is disinclination, indifference, and love of ease, play, and conviviality. What makes it all the more pitiable is that the disinclination rests on a misconception. Schumann's words about theory, thoroughbass, and counterpoint apply also to the subjects of general culture: —

"You have only to approach them in a friendly way, and they will meet you in the same spirit."

The narrow-minded professionals however think they have not only an excuse, but also a justification. They say: "many of the great masters have done very well without culture, why should not we?" Well, there is more than one fallacy in this reasoning. First, geniuses that are indifferent to culture are very rare; secondly, the geniuses without culture would have been the better for it; and thirdly, what geniuses, high-fliers, can do, may be beyond the power of those destined to crawl, to walk, or at best to climb.

Before looking in the sayings and doings of famous musicians for the confirmation of my assertions, it is necessary that I should define what I mean by culture. Culture is on the one hand an accumulation of valuable facts and means of information, and on the other hand the capacity of thinking, judging, and imagining, in short, of a clear and wide outlook. The results may therefore be described as a well-stored, open, eager, and sympathetic mind, with faculties sharpened and strengthened by experience, observation, and literary and scientific discipline. There must be different kinds and degrees of culture according to the variety of natural dispositions and methods of training. It is prejudice to think that there is only one way to reach it. A classical education of the right sort is an excellent thing, but not the only excellent thing. That most men who distinguished themselves in literature, science, and other vocations had a classical education, will be seen to prove less than is generally thought, if we consider that in the past it was the only recognised and readily obtainable education. But if classical education made these men great, is it not strange that it turns out so few great men and so many duffers? The truth seems to me to be that as there are many ways that lead to Rome, so there are many that lead to culture. You need not necessarily travel through Greek and Latin, and through a university or any other kind of scholastic channel. Culture is not a dead formula. Nor is it a formula, dead or alive, that any man or set of men has the right to impose on us. After this explanation my further remarks about culture are not likely to be misunderstood.

If I had the boldness to attempt a history of Musicians and Culture, I should not have the space to deal here with so complicated and to a large extent so obscure a subject. The culture of one age is not the culture of another age, and hence much of the complication. As to the obscurity, it arises chiefly from the fact that of the lives of the early musicians we know nothing or nearly nothing, and even of the more modern musicians the intimate life is a closed book. The hints I shall give are intended to illustrate the view that many of the famous and more or less distinguished musicians receive from the first an excellent general education at secondary schools and universities, or at least at the former; and that most of the others try to make up for the want of this by private study and by taking advantage of later opportunities; in short, that distinguished musicians without culture and indifferent to it are quite exceptional. Before the 17th century, clerics largely predominated among the art-musicians, and even in the 17th century, when music had become so much more secularised, they formed still a considerable proportion. These clerical or clerically connected musicians had of course the usual clerical education of the time. Coming to the 18th century it is really astonishing how many of the well-known musicians were university men, and if not that, had been educated at first rate public schools. There are however differences in the different countries, Germany standing first in this respect. With regard to Italy it is however notable that at the Neapolitan Music Schools, where a general as well as a musical education was given, the literary part of the curriculum comprehended not only calligraphy, Italian grammar, arithmetic, and geography, but also Latin, French, mathematics, acoustics, literature, history, and musical aesthetics.

Now let us pass in review some of the great men whose names have become household words. Mattheson, himself a man of learning and a famous author, speaks in one of his books in high terms of Handel's studies of sciences other than that of music; and in another book writes:

> "He learned the art of composition and of organ playing from the celebrated F. W. Zachau, and other sciences at the Halle University; he also thoroughly learned the living languages, such as Italian, French, and English on his travels."

It is superfluous to point out that Handel's long residence in different countries was a powerful means of culture to an open-eyed and assimilative nature like his. J. S. Bach did not enjoy his great contemporary's privilege of being a university student, but he was successively at two secondary schools, the curriculum of which included logic, rhetoric, New Testament Greek, and Latin. The reading in the latter language comprised Horace, Virgil, Cicero, Terence, and Curtius. Whatever his

proficiency in Latin may have been, it was considered sufficient for his teaching the language in tertia and quarta of the St. Thomas School at Leipzig, when he became cantor. We should not overlook that he took an interest in the musical discussions of his time, and had in his library a very considerable number of books on musical as well as religious subjects. In passing let us note that J. S. Bach's predecessor at Leipzig, the famous Johann Kuhnau, was educated at the widely-known Dresden Kreuzschule, where also the younger contemporary C. H. Graun received his schooling. Keiser, Telemann, Graupner, and Stöltzel, the most distinguished of Bach's and Handel's German contempories, were all university men. Rameau, the greatest French contemporary, a man of indisputable mental power, acquired his learning rather by self-tuition than by training, at the Jesuit College of which he was for some years a pupil. Next in order of time comes J. S. Bach's son, C. Ph. E. Bach, who studied at the universities of Leipzig and Frankfurt on the Oder. He who knows anything of the aims and achievements of Gluck need not be told that he was a man of culture. This culture is, of course, not wholly accounted for by his training at the Jesuit College of Kommotau. Travels in Italy, France, and England, observation, reading, and speculation, have likewise to be taken into account. His prefaces and public letters throw much light on his mental capacity and character. Of Joseph Haydn it can hardly be said that he was a man of culture. He got his general education at the choristers' school of the Vienna cathedral, where they taught the boys only the usual elementary subjects and a little Latin. His genius helped him through wonderfully, but he would undoubtedly have been the better for a more liberal education. However, he may not have been altogether remiss in improving himself. At any rate, he had a very respectable collection of books on music, and not merely on the practical subjects of harmony and counterpoint Mozart's case is somewhat difficult. His bright and lively letters contain nothing that indicates interest in the other arts, in literature, in sciences, or even in nature. But it would be rash to conclude from this that he was indifferent to all these things. His upbringing must have imbued him with intellectual interests. Mozart, who was sent to no school at all, must have received from his capable and conscientious father a good general education. Nor was his eagerness to learn confined to musical matters. When beginning arithmetic, he covered tables, chairs, walls, and floors with figures. At the age of eleven he wrote music to a Latin play, and two years later he was making progress in that language, being able for instance to write part of a letter in it. Of course he learned French and Italian, and probably knew some English. His father introduced him also to the art-treasures of Italy. So that we may safely

assume that there was more than mere instinct involved in the marvellous insight into human character and the subtleties of feeling to which his works testify. Beethoven, having a father lacking both capacity and conscientiousness, fared accordingly worse than Mozart. In fact, he got no more than an elementary school education with a little Latin thrown in. Nor did he in later life greatly increase this slender scholastic outfit. He learned however to use Italian and French in cyclopean fashion. Cyclopean also was the style of his German. On the other hand, he was a reader of good books to good purpose, a student of politics, an admirer of great men and noble deeds, a worshipper of nature, and a meditator on the problems of art, life, and religion. In one of his letters he says: "Goethe and Schiller are my favourite poets, and so are Ossian and Homer." But Shakespeare too was a favourite, indeed a life-long companion and inspirer. For Plutarch he had a great affection, and the ancients generally seem to have been very congenial to him. The passages copied by him from books he had read, and those marked by him, reveal to us something of his soul-life and his high ideals. Much in his letters too is very informing. Take for instance the following extracts:

"True art is imperishable, and the true artist derives profound pleasure from the great products of mind." .... "It is only art and science that point to, and let us hope for, a higher life." ..... "The best and noblest men are united by art and science." ...... "Art! who understands it? With whom can one converse about this great goddess?"

Schubert was less strenuous, but not indifferent. He lived and had his being in poetry and nature, whose language he translated into music, his own idiom. Music soon made him neglect other studies. But he had opportunities to learn, and no doubt did learn. He cannot but have learned from his father, a schoolmaster; and he cannot but have learned at the school to which he subsequently went, where mathematics, history, geography, poetry, French, Italian, and drawing were taught — and at the Normal School, where he was prepared for the teaching profession. Out of the following diary—entry there speaks no narrow professionalism:

"From the bottom of my heart I hate that one-sidedness with makes so many miserable creatures believe that only just that which they are doing is the best, but everything else nothing. One beauty shall accompany a man through all his life — this is true — but the lustre of his enthusiasm shall illuminate everything else."

The culture of the musicians nearer our own time and of our own time is more easily discoverable than that of the older ones, as they so often exercise their literary as well as their musical faculty. In this, as in other matters, Weber was their predecessor. If one thinks of the quantity and quality of the literary productions of Schumann, Berlioz

Wagner and Liszt, one will have a pretty adequate idea of their culture. The first three moreover were university men, and Liszt, if not that, was a man with an unquenchable thirst for knowledge, and with unlimited interests. Mendelssohn, another university man, had the most complete, refined, and harmonious culture of them all. The collection of his letters go far to prove this. Among the innumerable other distinguished musicians who have made themselves known as writers are Raff, Hiller, Gounod, Reyer, Gevaert, Saint-Saëns, Rubinstein, Hans von Bülow, Boito and Hubert Parry. Brahms was not a writer, not even a letter writer, but he was from his youth upward a great reader. Joachim once said to me: "Not a book of outstanding importance is published which Brahms does not read." Speaking of Joachim, I must not omit mentioning his manifold literary and scientific interests outside his own art, and his early zeal for self-improvement, which prompted him to give attendance at the Göttingen University. Stephen Heller confessed to me that literature and philosophy interested him more than music.

Now I would indicate what two eminent masters thought of the importance of culture for the musician, — namely, Schumann and Liszt. Here are first some sayings of Schumann: —

"Look well about you in life, and also in other arts and in sciences."

"A musician can learn as much from a Raphael Madonna as a painter from the study of a Mozart symphony."

"Taking two musicians of equal talents, he who understands Shakespeare and Jean Paul Richter will compose very differently from him who draws his wisdom solely from Marpurg and other writers on counterpoint."

Liszt truly said of Schumann that in consequence of his literary culture, which gave him as much critical insight into poetry and prose as into harmony and counterpoint, he exercised a double influence on the musical art. But what was Liszt's opinion on this same question? He held that an individual could not confine himself to a speciality without injuring his intelligence; and the continuance in the pent-in speciality seemed to him more harmful to the mind of the artist than to the intelligence of the labourer.

"The more cultured, the more thinking, the more informed a man is, the finer will be the feelings and ideas which he as an artist incorporates in the form. While it is inevitable that the artist should devote a considerable part of his time to the acquirement of a sound craftsmanship and mastery of the forms, he must, on the other hand, not allow his intelligence to rust and decay — he must not shut himself off from the other spheres of human activity, the sympathetic contemplation of which nourishes his imagination, stirs his fancy, and calls forth his inspiration."

"To cultivate form for its own sake is the concern of industry not of

art. He who does it may call himself an artist, but in reality he only plies à trade."

These words of Schumann and Liszt have in them the ring of wisdom and authority; and ought to carry with them conviction. But if the composer, who conceives and shapes ideas, and the executant, who interprets them, have to cultivate their intellect and imagination, has the teacher of music to do the same? Yes, and a thousand times yes. Not only does he, like the executant, need intellect and imagination for the right understanding of the works of the great masters, but he has further need of them in two directions that either do not concern the composer and the executant at all or concern them only in a less degree. For the teacher requires, on the one hand, a profound and intimate knowledge of the nature and structure of his art, and, on the other hand, a thorough and extensive knowledge of the working of the human mind. In short, he must be both a musician and a psychologist. I fear it is only too common that teachers have but one method for all, whereas they ought to have a different method for each pupil. To diagnose every case and prescribe the most appropriate treatment calls for a great deal more than some skill in singing or playing. Indeed, it calls for all the faculties, it calls for them at the highest degree of efficiency. But culture is required for other purposes than the perfecting of the mental faculties. It is required also for keeping the faculties fresh and alert. Without intellectual interests the teacher falls into lifeless routine. And then woe to him and his pupils. But there is yet another important use of culture for the teacher — namely, its power in forming character. The character of the man, the personality, tells more strongly in teaching than the technical accomplishments. Many famous systems of teaching have passed away with their originators. Why? Because the success was secured by the adroit and enthusiastic application rather than by the excellence of the systems. Inquiry into the methods of the really great teachers yield very little in the way of ready-made formulas. It is always the personality that makes the teacher what he is.

Now, it may be thought that I seem to have a poor opinion of the amount of culture to be found in the musical profession as compared with that in other professions. That is not quite so. Narrow professionalism that neglects general culture is not confined to the cultivators of the fine arts. It luxuriates also in other professions, even in the so-called learned professions, where indeed among the rank and file learning is conspicuous by its absence. Nevertheless they have an advantage over us. The musical profession rises as it were from the bottomless; the learned professions rise at least from a certain, perhaps rather thin, substratum of culture. This personal advantage is accompanied by a social advantage,

for the obligatory minimum of general education affords a guarantee — gives the members of those professions a recognised standing. It must also be admitted that musicians are more apt than lawyers, physicians, and clergymen to shut out everything that does not form part of their speciality. In acknowledging these defects and weaknesses, we do not bring shame on our profession, but rather the reverse. For we acknowledge them with regret, and with the determination to remove them as far as possible. Is not self-knowledge the first step to self-improvement? And can there be anything more honourable than that course? Moreover, much progress has already been made in the spread of culture among our profession generally; and if we compare the leaders and higher ranks of it with those of other professions, whether in this or any other country, we have good reason not only to be satisfied, but even to be proud.

Phonographierte indische Melodien

von

Otto Abraham und **Erich M. v. Hornbostel.**

(Aus dem psychologischen Institut der Universität Berlin.)

I. Plan, Material und Methode der Arbeit.

Im Gegensatz zur Musikgeschichte befindet sich die vergleichende Musikwissenschaft heute noch in einem Stadium der Vorarbeit. Es gilt zunächst, ein umfangreiches Material aus Gebieten nichteuropäischer Kultur zu sammeln und in Form von Monographien zu bearbeiten. Der Gesichtspunkt der Zusammenfassung muß vorderhand ein geographischer oder ethnologischer sein. Musikalische oder psychologische Einteilungsprinzipien würden eine Kenntnis aller auf dem Erdball vorkommenden musikalischen Äußerungen voraussetzen. Denn wenn man z. B. die außereuropäische Musik mit nichtharmonischer Musik identifizieren wollte, würde man gewärtigen, dies Einteilungssystem auf Grund neugefundener Ausnahmen umzustoßen und durch ein umfassenderes ersetzen zu müssen. Die Einteilung nach dem Tonsystem und dem Rhythmus würde ähnlichen Schwierigkeiten begegnen. Auch kann es leicht vorkommen, daß wir durch irgend welche Abweichungen von unsern musikalischen Gewohnheiten auf neue wesentliche, aber bisher unbeachtete Faktoren aufmerksam werden. Die geographisch-ethnologische Einteilung wird von größeren Gruppen zu kleineren fortschreiten müssen, je mehr die Einzelerfahrungen eine Differenzierung nach außergeographischen Gesichtspunkten fordern.

Dieser Gedankengang bestimmte auch die Wahl des Titels der vorliegenden Arbeit. Unser gleich näher zu besprechendes Material stammt aus verschiedenen Gegenden des indischen Reichs, von Musikern verschiedener Rasse, Kaste und musikalischer Vorbildung. Man wird sich also hüten müssen, die in den vorliegenden Musikproben hervortretenden Eigentümlichkeiten zu verallgemeinern; denn sie könnten bei andern indischen Stämmen fehlen, andre Besonderheiten könnten gefunden werden. Die Lückenhaftigkeit unsres Materials zwang uns, von einer umfassenderen Darstellung der indischen Musik abzusehen, umsomehr, als auch die einschlägige Literatur den Mangel eigner Erfahrung nicht ersetzen konnte.

Als uraltes Kulturland besitzt Indien eine große Zahl von Originalwerken älteren und neueren Datums über Musik. Manches davon ist durch die kritische Bearbeitung von Seiten der Orientalisten auch dem

sanskritunkundigen Musikwissenschaftler zugänglich geworden[1]). So viel des Interessanten diese Literatur dem Historiker und Theoretiker bieten mag, so wenig leistet sie, wenigstens gegenwärtig noch, für unsre Zwecke. Die ältere Musiktheorie, in den seltensten Fällen auf streng empirischer Grundlage aufgebaut, ist im hohen Grade unabhängig von der musikalischen Praxis, um so enger mit mathematischen und philosophischen Spekulationen verknüpft. Sie wird daher nicht herangezogen werden dürfen, um empirisch erworbene Kenntnisse zu ergänzen, sondern höchstens, um sie zu bestätigen oder um einen historischen Anschluß zu gewinnen. Dies ist aber erst bei umfassender Kenntnis der praktischen Musik möglich. Der gebildete Inder hält zwar als echter Orientale mit der größten Pietät an der durch die alte klassische Literatur geschaffenen Tradition fest; wieweit dieselbe aber mit der gegenwärtigen Praxis kongruiert, kann unmöglich a priori entschieden werden.

Wertvoll waren uns einige von den zahlreichen Publikationen des Radjah S. M. Tagore[2]), der als europäisch gebildeter und in der musikalischen Theorie und Praxis seines Landes bewanderter Musiker Beachtung verdient.

Unsern Bedürfnissen kam auch das Werk von B. A. Pingle (Indian Music)[3]) entgegen, das zwar in erster Linie didaktische Zwecke verfolgt, aber gerade deshalb als Kompendium der praktischen indischen Musik gelten darf. Aus dem Umstand, daß hier ein Inder zu Indern spricht, erwächst allerdings für den europäischen Leser ein Nachteil, der das Verständnis hie und da wesentlich erschwert. Denn der Autor konnte

---

1) Hierher gehören namentlich:
Jones, On the Musical Modes of the Hindus, Asiat. Res. III. 1799 (übers. von F. H. Dalberg, Die Lieder der Indier, Erfurt 1802);
die Einleitungen von A. C. Burnell's Ausgaben des
Ārsheyabrāhmaṇa, (Mangalore 1876),
Saṃhitopanishadbrāhmaṇa (M. 1877),
Jaiminīya Text of the Ārsheyabrāhmaṇa (M. 1878) und
Ṛiktantravyākaraṇa (M. 1879);
J. Grosset, Contribution à l'étude de la musique Hindoue (Bibl. de la fac. des lettres, Lyon, 1888), eine kritische, mit Einleitung, Übersetzung und sehr wertvollen Anmerkungen versehene Ausgabe des 28. adhyâya des Bhāratīyanāṭyaçāstra.
Endlich die von S. M. Tagore aus verschiedenen Zeitschriften gesammelten und unter dem Titel »Hindu Music« vereinigten Abhandlungen mehrerer Autoren (N. A. Willard, W. Jones, W. Ouseley, J. D. Paterson, F. Fowke usw.)

2) Namentlich: »Musical Scales of the Hindus« Calcutta 1884 und »Specimens of Ind. Songs« 1879; ferner auch »Hindu Music«, reprinted from the »Hindoo Patriot«; Sept. 7, 1874 Fifty Tunes, 1878; Eight Tunes 1880.

3) Bombay, 1898.

bei seinem Publikum Begriffe und Anschauungen voraussetzen, die für uns erst einer eingehenden Erläuterung bedurft hätten.

Am erschöpfendsten von allen bisherigen Publikationen über indische Musik ist das Werk von C. R. Day, The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan (London, 1891), das die langjährigen Erfahrungen, die der Verfasser im Lande selbst gesammelt, mit einer kritischen Verwertung der indischen und europäischen Literatur vereint. Die luxuriöse Ausstattung (zahlreiche Notenbeispiele, Tabellen und vorzügliche farbige Abbildungen von Instrumenten), einerseits ein besondrer Vorzug, macht das kostbare Buch leider sehr schwer zugänglich[1]. Obwohl Day sich ex officio nur mit der südindischen Musik (Karnātik)[2] beschäftigt, berücksichtigt er doch auch das nordindische System (Hindustani) in genügend ausführlicher Weise.

Einige weitere von uns benutzte Arbeiten werden an den entsprechenden Textstellen Erwähnung finden.

Unser Material entstammt drei Quellen:

A) Wir benutzten zuerst im Sommer 1902 die durch das Gastspiel der Hagenbeckschen »Malabaren«-Truppe gebotene Gelegenheit, unsre Sammlung phonographischer Aufnahmen zu bereichern. Die Musiker der Truppe waren zwei Gujaratis, die auf oboenartigen Instrumenten von schreiender Klangfarbe (Nāgasāra und Hothi)[3] im Duett bliesen; Schlangenbeschwörer, Mohamedaner aus Haiderabad, handhabten das bekannte, aus einem doppelbauchigen Kürbis verfertigte Blasinstrument (Tumri oder Modig)[4]. Kleine Becken (Tālam)[5] und mehrere Trommeln vervollständigten die instrumentale Ausrüstung. Die phonographierten Gesänge (Duette und Ensembles) und Volkslieder stammen von Gujaratis, Tamilfrauen aus Tanjore und Malabarenkindern aus Madras. Sämtliche Vorführungen (Aufzüge, Akrobatenstücke, Tänze usw.) wurden von zwei Trommeln, manche auch von den Blasinstrumenten begleitet. Zu den Bajaderentänzen wurde im Chor gesungen; zuweilen ging der Gesang in einen Sprechgesang über. Die Tanzbewegungen beschäftigten,

---

1) Wir hätten auf die Benutzung dieses Werkes, das sich in keiner öffentlichen deutschen Bibliothek fand, verzichten müssen, wenn uns nicht Herr D. F. Scheurleer (Haag) mit seinem Exemplar in freundlichster Weise zu Hilfe gekommen wäre.

2) Wir geben die von Day gebrauchten Fachausdrücke und Eigennamen in seiner Schreibweise wieder. Die Orthographie der Sanskritworte verdanken wir Herrn Prof. Pischel, der die Liebenswürdigkeit hatte, unseren Text in dieser Hinsicht zu korrigieren.

3) Dies die von den Musikern selbst angegebenen Namen. Wahrscheinlich sind die Instrumente identisch, zum mindesten sehr ähnlich mit dem Sānāi (Mahillon, Catalogue du musée instr. du conservatoire r. de musique de Bruxelles I. (2. éd.) 1893. S. 115). Eine Abbildung des Nāgasāra bei Day (Plate XV). Das Hothi unterschied sich nur dadurch von dem N., daß alle Löcher verstopft waren.

4) Bei Mahillon: tubrī (beng.) oder tiktirī (sanskr.). Abgebildet bei Day Pl. XIV. (Pungi).

5) Bei Mahillon: kara-tāla. Abbildung bei Day Pl. XIII.

wie auch sonst bei Orientalen, in vorzüglicher Weise Arme und Hände der Tänzerinnen, die sich selbst kaum von der Stelle bewegten.

B) Eine zweite Gruppe von Phonogrammen verdanken wir einem in Berlin studierenden Parsen, Herrn Dr. M. Davar aus Bombay, der so freundlich war, uns mehrere Rāgas auf dem Dilrubā vorzuspielen. Dieser ist eine Art Kniegeige mit 4 Stahlsaiten, die auf G, g_0, c_0, und f_0 gestimmt waren; unter den Hauptsaiten befindet sich eine Serie von 15 Resonanzsaiten (ähnlich wie bei den alten Gamben), die, in unsrer (temperirten) Durleiter gestimmt, einen Umfang von zwei Oktaven (c_0—c_2) umfaßten. Eine Reihe von 20 Bünden erleichtert das Auffinden der



Leitertöne[1]). Als Spielsaite, auf der die Melodie vorgetragen wird, dient meistens bloß die erste (höchste) Saite (f_0), selten auch die zweite (c_0); die andern werden gelegentlich mit angestrichen zur Unterstützung der Haupttöne der Melodie (vgl. S. 387).

1) Auf der (leeren) Saite f^0 ist durch die Bünde folgende Leiter gegeben: fis^0, g, gis, a, b, h, c^1; d^1, dis^1, e^1, f^1, fis^1, g^1; a^1, b^1, h^1, c^2; d^2; e^2, f^2. Die Töne cis^1, gis^1, cis^2, dis^2 werden auch gespielt, geübte Spieler erweitern den Umfang sogar über f^2 hinaus.

Der Spieler bediente sich ausschließlich kurzer Striche an der Spitze des Bogens, den er nach Art unsrer Kontrabassisten hielt, und benutzte zum Niederdrücken der Spielsaite meist den Zeigefinger, oft auch den Mittelfinger der linken Hand; bei Verzierungen (Trillern, Mordenten) ist auch der Ringfinger in Tätigkeit; der kleine Finger wird selten verwendet. Aus dieser Spielweise resultiert ein fortwährendes Glissando, wie es auf unsrer Geige beim Wechsel der »Lage« zu hören ist. Zu dieser Eigentümlichkeit der Tongebung gesellt sich infolge des Mitklingens der Resonanzsaiten (die für jedes Stück wieder neu gestimmt werden) eine merkwürdig hallende Klangfarbe, die an ein mit aufgehobenem Pedal gespieltes Klavier, mehr noch an das Cymbal der Zigeuner erinnert. Der Dilrubā (»Herzenräuber«) ist ein in Nordindien, namentlich von Amateuren vielgespieltes Instrument, das auch im Zusammenspiel mit der Sārangī (Saiteninstrument, ältere, ursprüngliche Form des Dilrubā)[1] und, wohl erst in neuerer Zeit, mit dem Harmonium verwendet wird.

C) Endlich stand uns eine Reihe von Platten zur Verfügung, die die deutsche Grammophon-Gesellschaft in Calcutta von Musikern des Corinthian Theatre und des Classic Theatre und einem bengalischen Orchester aufgenommen hat. Die Gesänge, Soli und Chöre haben einen verschiedensprachigen Text (Bengali, Hindustani, Gujarati, Panjabi, Pushto) und sind sämtlich instrumental begleitet. Bei der Wiedergabe auf dem Grammophon tritt indes die Instrumentalbegleitung (Trommeln, Saiten- oder Blasinstrumente) so sehr in den Hintergrund, daß es nur gelegentlich möglich war, dieselbe in Noten zu fixieren.

Bei der Verarbeitung unsres phonographischen Materials waren wir gezwungen, auf Messungen der Tonhöhen, wie sie von B. I. Gilman an phonographierten chinesischen[2], von uns an japanischen[3] und türkischen[4] Melodien ausgeführt worden sind, zu verzichten. Es ist dies um so bedauerlicher, als exakte akustische Experimentalmethoden der einzige Weg sind, die alte, viel umstrittene Frage nach der Existenz von »Vierteltönen« in der indischen Musik einer Lösung zuzuführen[5]. Bei der Gruppe der »Malabaren«-Phonogramme verbot sich die Messung durch die in der Unsauberkeit des Unisonos deutlich zutagetretende äußerst schwankende Intonation der Sänger; wir hatten es eben mit musikalisch

---

1) Die Sārangī hat keine Bünde, ist im übrigen aber dem Dilrubā sehr ähnlich; verwandte Saiteninstrumente mit Bünden sind Esrār und Tāus (»Pfau«) letzteres persischen Ursprungs (vgl. Mahillon, l. c. S. 130 ff.).

2) On some Psychological Aspects of the Chinese Musical System. Philos. Review Boston 1892.

3) Studien über das Tonsystem u. d. Musik der Japaner. Sammelbände d. IMG. IV. 2. 1903.

4) Zeitschr. f. Ethnologie Bd. 36. Heft 2, 1904.

5) Vgl. die Anm. 2, S. 382.

(und wohl auch sonst) wenig gebildeten Leuten mit ungeschulten Ohren und Kehlen zu tun, von denen man keine technisch und künstlerisch vollendeten Leistungen erwarten durfte. Eher hätte das Dilrubāspiel unsres Parsen größeren Ansprüchen genügen können. Herr Davar, der auch in der europäischen Musik nicht unbewandert ist, muß in Ansicht seines Bildungsgrades und seiner Intelligenz als zuverlässiger Gewährsmann gelten, dem wir auch über die theoretische und praktische Musik seiner Heimat manche wertvolle Aufklärung verdanken. Allein boshafte Schicksalstücke wollte es, daß er von den festen Bünden seines Instrumentes jeden beliebigen zum Grundton derselben Melodie machen konnte; er konnte in unserm europäischen Sinne »transponieren«, d. h. mit andern Worten, er musizierte in temperierter Stimmung. Ob die gleichschwebende Temperatur eine Eigentümlichkeit des Dilrubā ist, oder ob sie (etwa durch europäischen Einfluß) im heutigen Indien eine größere Verbreitung genießt, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Der dritte Teil unsres Materials versagte sich unsern Wünschen in erster Linie aus technischen Gründen; es ist bei Grammophonplatten schwer möglich, einzelne Töne zu längerem Erklingen zu bringen (durch Repetierenlassen)[1]), ohne daß die Schallkurve dauernden Schaden nimmt. Abgesehen davon handelte es sich auch hier um Gesangsstücke, die, wenn auch von Berufsmusikern herrührend, für akustische Untersuchungen nur dann eine einwandfreie Basis abgeben, wenn mehrere Stücke von demselben Sänger dessen Zuverlässigkeit garantieren oder die Intonationsfehler durch Berechnung von Mittelwerten zu eliminieren gestatten.

Wir sahen uns also genötigt, unsere Untersuchung auf diejenigen Probleme zu beschränken, die uns die indische Melodik aufgibt, wenn man von den feinsten Details des Tonsystems absieht; sie sind immer noch interessant und zahlreich genug.

Um das Materiel für kritische Studien verwendbar und gleichzeitig der Publikation zugänglich zu machen, musste es zunächst in europäische Notenschrift übertragen werden.

Die Inder besitzen selbst ein Notationssystem, welches die Eigentümlichkeit der indischen Melodik und Vortragsweise einfach und genau genug — wenigstens für die praktischen Bedürfnisse der Einheimischen — wiederzugeben gestattet. Es besteht im wesentlichen in der Bezeichnung der Melodietöne durch die indischen Solmisationssilben (sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni) in Notenschrift; Versetzungszeichen, die unserm ♯ und ♭ entsprechen, scheinen, obwohl sie existieren, weniger gebräuchlich, sind auch wohl überflüssig, da die »Vorzeichnung« und meist auch die Taktart für jede Melodie schon gewissermassen durch den Titel bestimmt sind (vgl. S. 389). Auch für die in der indischen Musik besonders mannig-

1) Vgl. O. A. u. v. H. Phonograph. türk. Melodien l. c. S. 204.

faltigen Vortragsarten und Verzierungsformen gibt es Symbole[1]), doch ist auch deren Verwendung beschränkt, da die Einzelheiten der musikalischen Ausführung meist dem Vortragenden überlassen bleiben. Wenn diese Ausschmückungen auch ebenso reizvoll wie charakteristisch sein mögen, so kommen sie doch für theoretische Erörterungen nicht so sehr in Betracht, daß ihre völlig adäquate Wiedergabe unerläßlich wäre. Da sich überdies in unsern Phonogrammen Abweichungen von der temperierten Stimmung nur ganz vereinzelt bemerkbar machen (in welchem Falle wir dieselben durch ein + resp. — über der um ein Weniges erhöhten resp. vertieften Note gekennzeichnet haben), so wird die Übertragung der Melodien in unsere Notenschrift kaum einer weiteren Rechtfertigung bedürfen.

Es darf indessen nicht unerwähnt bleiben, auf welche Weise wir der oft sehr schwierigen Aufgabe der rhythmischen Gliederung gerecht zu werden suchten. Bei manchen Stücken waren uns durch die Trommelrhythmen oder durch Accente (Händeklatschen, Becken) erwünschte Anhaltspunkte gegeben, die auf die rhythmische Auffassung der Inder selbst einen Rückschluß gestatten. Meist aber bestimmte einzig unser subjektiver Eindruck die Wahl der Taktart und die Stellung der Taktstriche. Hierbei mußten naturgemäß alle die psychologischen Momente in Wirksamkeit treten, die für den musikalischen Europäer gewohnheitsmäßig als Kriterien ryhthmischer Gliederung dienen; sie alle aufzuführen und zu analysieren ist hier nicht der Ort. Es sollte nur betont werden, daß das Notenbild im allgemeinen nur den Rhythmus wiedergeben kann, den wir aus den Melodien heraus-, oder eigentlich in die Melodien hineinhören, die rhythmische Auffassung des Spielers oder Sängers aber gewiß nur in sehr unvollkommener Weise wiederzuspiegeln vermag.
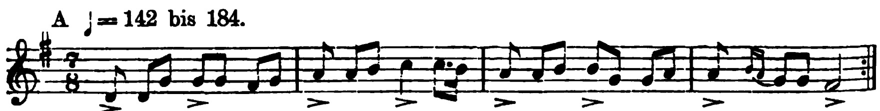
Für den Gang unserer Darstellung schien es uns zweckmäßig, zunächst das Notenmaterial, mit kritischen Analysen versehen, vorzulegen und dann erst eine theoretische Zusammenfassung zu versuchen; diese Reihenfolge entspricht auch unserer Arbeitsmethode.

II. Notenbeispiele und Analysen.

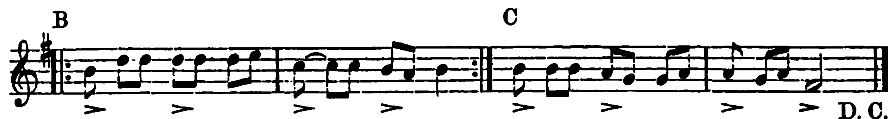
A. Malabaren.

1. Tamil. Liebeslied.

A ♩ = 142 bis 184.



1) R. Simon (Die Notationen des Somanātha, Sitz.-Ber. d. k. bayr. Ak. d. Wiss. 1903, III.) führt deren 23 verschiedene allein für die Vīṇā, ein sehr verbreitetes Saiteninstrument, an. Auch die alte religiöse Musik besaß derartige Notationen (vgl. Burnell, Ārsheyabrāhmaṇa, Introd. § 4).



Ein in flottem, bis zum Schluß beständig gesteigerten Tempo von zwei Tamil-Frauen gesungenes Liebeslied. Die Männer gaben den Rhythmus an, indem sie jedes erste und vierte Achtel durch Händeklatschen betonten. Ohne diese Betonung wäre der uns ganz ungewohnte $^7/_8$-Takt schwer zu erkennen gewesen (vgl. S. 399). Auch die Tonalität der Melodie bereitet unserer Auffassung Schwierigkeiten. Nach den Gewohnheiten unserer harmonischen Musik sind wir zunächst geneigt, *G*-dur als Tonart anzunehmen, schon wegen des Quartensprungs am Anfang; doch wirkt *h* als Finalton im zweiten Teil (in dem *g* überhaupt fehlt), noch mehr *fis* als Finalton im ersten und dritten Teil dieser Auffassung entgegen. Daß wir es mit einem *Si*-Modus zu tun hätten, ist kaum glaublich (derselbe fehlt auch bei Tagore, Mus. Scales). Bemerkenswert ist die, auch in den anderen indischen Melodien häufige Verschiebung nach der Oberquarte (Unterquinte) vom 1. zum 2. Teil und die hierdurch erreichte höhere Lage des letzteren. Alle Teile werden nach Art unseres Rondos mehrfach wiederholt und zwar in folgender Anordnung: A 4 mal hintereinander, dann B 4 mal, C; A 6 mal, B 4 mal, C; A 5 mal, B 4 mal, C; A.

2. Tamil. Liebeslied. (2 Frauen.) — Schläge auf dem 2. Viertel.

A ♩= 144.

Beide.

usw.

B
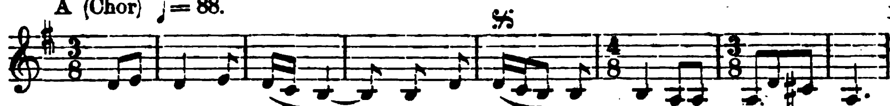
C
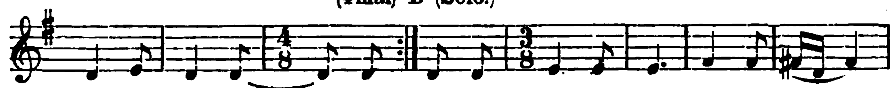
A
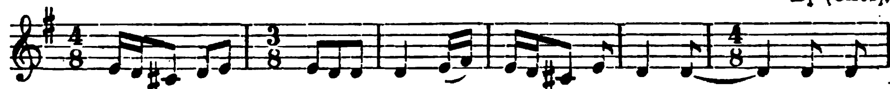
D
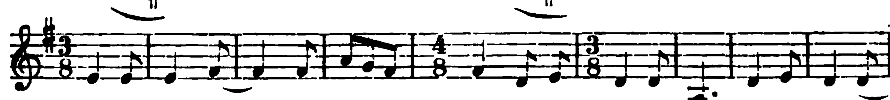
Ein anderes, ebenfalls von zwei Tamilfrauen gesungenes Liebeslied. Nach unserer Auffassung *Es*-dur mit einer Ausweichung nach *As*-dur. Da aber *es* nur vorübergehend gebraucht wird, *b* (in Teil A, B und B¹,) bzw. *f* (in D) ein stärkeres melodisches Übergewicht haben, so ist wohl ein *Sol*-Modus auf *b*, bzw. ein *Re*-Modus auf *f* anzunehmen. Interessant ist wieder der Rhythmus. Ohne Zweifel liegt hier ein einfacher $^4/_4$ Takt vor, doch wird jedesmal das zweite und vierte Viertel durch Händeklatschen betont, nach unserer Nomenklatur also die schlechten Taktteile (vgl. S. 396). Einmal wird das Unisono durch eine Solostelle unterbrochen; bemerkenswert ist hier der Ansatz zu einem Contrapunkt: während die eine Sängerin noch den Schlußton ihres Solos aushält, beginnt die zweite ein früheres Thema auf der tieferen Quinte (sic! vgl. Nr. 12, 13, 26 u. S. 383).
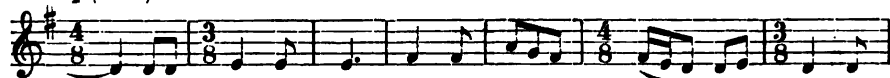
3. Gujarati. Tanzlied.

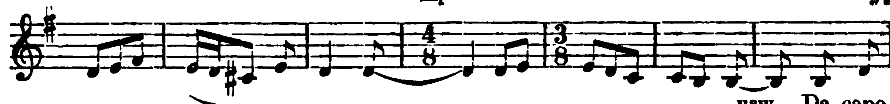












Ein Gujarati-Tanzlied. (Hindustanisch?) Für unser Gefühl wechselt die Tonalität zwischen *D*-dur und *G*-dur, je nachdem *cis* oder *c* (letzteres stets als Durchgangsnote zu *h*) erscheint. *G* kommt nur einmal als Durchgangsnote vor. Melodischer Schwerpunkt ist durchwegs *d*; wir können also einen Wechsel von *Sol-* und *Do-*Modus auf *d* annehmen. — Der Takt wechselt nach unserer Auffassung zwischen $^3/_8$ und $^4/_8$, und zwar regelmäßig so, daß auf je vier $^3/_8$-Takte ein $^4/_8$-Takt folgt; vielleicht haben wir einen $^{16}/_8$-Takt vor uns (vgl. S. 399). Der Aufbau zeigt die übliche Rondoform mit unzähligen Wiederholungen der einzelnen Teile (A 4 mal, B, B^1, B^2; A 5 mal, B, B^1, B^2; A 3 mal usw.). Der zweite Teil (B) bewegt sich wieder in höherer absoluter Lage, als der Hauptteil, und wird mit einer Variation wiederholt. Der Chor wird antiphonisch von Solostellen abgelöst; der Solistin fällt gewissermaßen die Rolle eines Vorsängers zu.

4. Gujarati. Frauengesang.



A_2

1. v. A — 2. v. C

1. v. — 2. v. D

1. v. — 2. z. C^1

E — D^1

C^2

Gujarati-Frauengesang. (Solostimme.) Besonders interessant dadurch, daß dieselben Themen auf verschiedenen Stufen wiederkehren, also ganz analoge Modulationen, oder besser Transpositionen vorkommen, wie in unserer Musik. Die Tonica des ersten Teiles, *h*, verschiebt sich successive nach *fis* (in Teil C), *h* (in D und C^1) und *e* (in E, D^1 und C^2), mit anderen Worten einmal um eine Quinte hinauf, einmal um eine Quinte hinunter; eine Oktaventransposition (in C^1) erhält die Melodie in dem durch die Singstimme gegebenen Umfang. Wir haben fast durchwegs einen *Mi*-Modus anzunehmen; nach europäischer Auffassung moduliert das Stück von *G*-dur nach *D*-dur, hierauf nach *G*-dur zurück, schließlich nach *C*-dur. Der Takt, dessen Analyse uns infolge der häufigen Synkopen und rhythmischen Verschiebungen große Schwierigkeit machte, kann als $^4/_4$-Takt bezeichnet werden; ein eingestreuter $^3/_4$-Takt stört diese Auffassung nicht, denn er scheint aus dem $^4/_4$-Takt entstanden zu sein, indem eine lange Note nicht genügend ausgehalten wurde. Der Aufbau des

Stückes weicht von dem der vorhergehenden etwas ab, indem nicht der erste (A), sondern der zweite Teil (C), von neuen Nebenteilen unterbrochen, wiederholt wird.

5. Gujarati. Tanzgesang.

A ♩ = 170.

B ♩ = 192. A¹ ♩ = 170.

parlando.

C ♩. = 118.
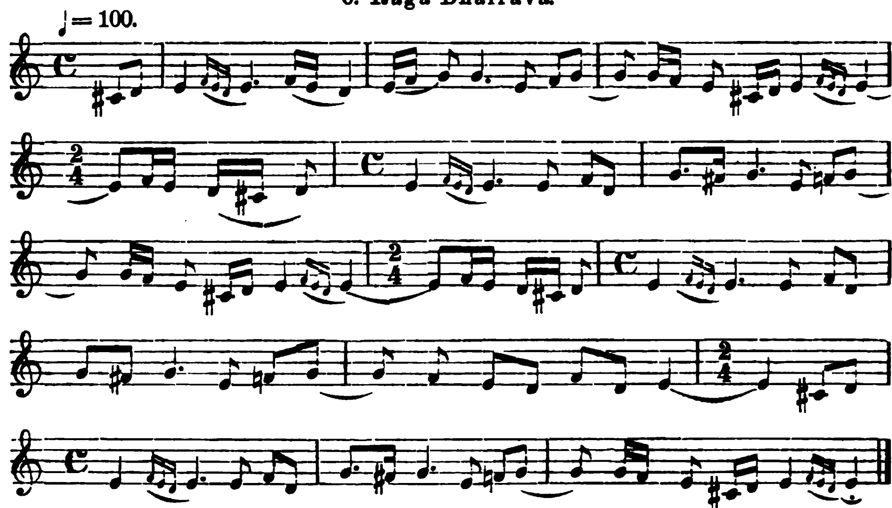
parlando.

D ♩. = 170. A D

parlando.

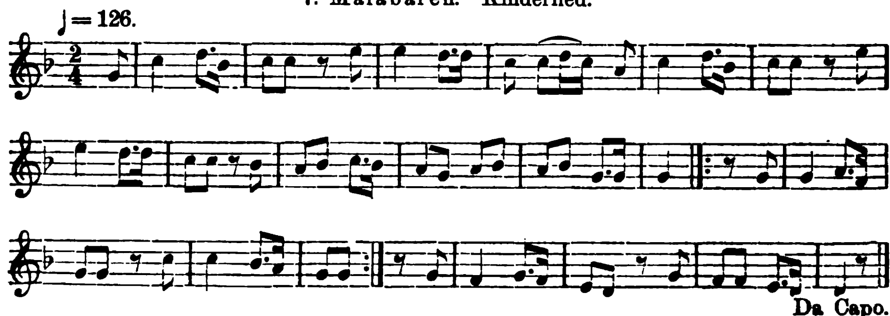
Gujarati-Tanzgesang. Man könnte schwanken, ob wir die Tonart als einen *Sol*-modus auf der Tonika *f* oder als einen *Mi*-modus auf *d* auffassen sollen; das *d* kommt aber überaus häufig vor (ganze Teile B und D bestehen nur aus einem rhythmisch gegliederten *d*), so daß wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir *d* als Tonika und *f* als Dominante betrachten. Daß wir unsere europäische Tonartenvorstellung nicht für die indische Melodik verwerten können, geht aus diesem Liede besonders klar hervor; denn *B*-dur, das wir nach der Vorzeichnung *b* und *es* und auch bei etwaigen Harmonisierungsversuchen als die Tonart der Melodie ansprechen würden, ist schon deshalb auszuschließen, weil der Ton *b* nur ganz vereinzelt als Durchgangsnote vorkommt. Interessant ist in diesem Stück der Wechsel des Gesanges mit dem Sprechgesang. Dieser Sprechgesang ersetzt Trommelrhythmen und zeigt auch eine Kompliziertheit wie diese. Das Lied wurde von zwei Frauen, bei den Aufführungen der Truppe aber von Männern zur Begleitung des Bajaderentanzes gesungen.

6. Rāga Bhairava.



Dieser Melodie soll Rāga **Bhairava** zu Grunde liegen. Bei dem geringen Ton-Umfang ist ein Erkennen des Rāgatypus, den wir von anderen eigenen (vgl. Nr. 17) und Literaturaufzeichnungen kennen, schwierig. Tonika ist *e*, die Tonart erscheint uns als ein *d*-moll mit der Tonika auf der 2. Stufe; wir haben also eine Art *Re*-modus. Daß *e* als Tonika anzusprechen ist, geht nicht nur aus der Frequenz und Dauer dieses Tones, sondern auch aus seiner melodischen Bevorzugung hervor: es ist von besonders vielen Verzierungen umrankt; nächst ihm ist *g* der wichtigste, auch durch Verzierungen ausgezeichnete Ton. Eigenartig ist der Takt. Wir finden regelmäßig 3 aufeinanderfolgende $^4/_4$-Takte, denen sich ein $^2/_4$-Takt anschließt. Vielleicht fassen die Inder diese 14 Viertel als eine Einheit ($^{14}/_{14}$-Takt) zusammen.

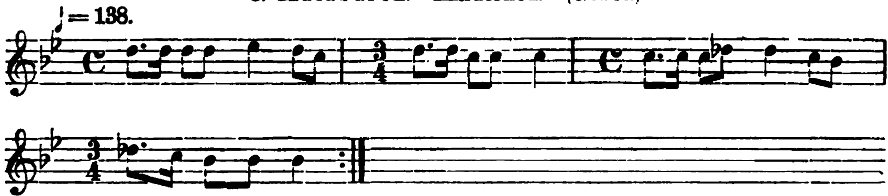
7. Malabaren. Kinderlied.
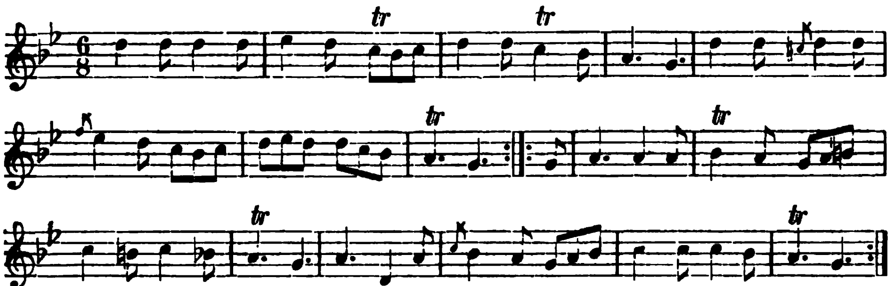


Ein Malabaren-Kinderlied in einfachstem $^2/_4$-Takt und von verhältnismäßig geringem Tonumfang. Wenngleich wir nach Kriterien der harmonischen Musik die Tonart als *F*-dur ansprechen würden, kann *f*

keineswegs Tonika sein, da es nur an einer einzigen Stelle als Durchgangsnote vorkommt. Wir halten im 1. Teil den *Sol*-modus auf *c*, im 2. Teil den *Re*-modus auf *g* für die zugrundeliegende Oktavengattung. Danach müßten wir in beiden Teilen einen Schluß auf der Dominante *g* resp. *d* annehmen, wofern wir für die Schlußtakte der Teile nicht einen *Re*- resp. *La*-modus auf der Schlußnote als Tonika annehmen wollen.

8. Malabaren. Kinderlied. (Gebet.)



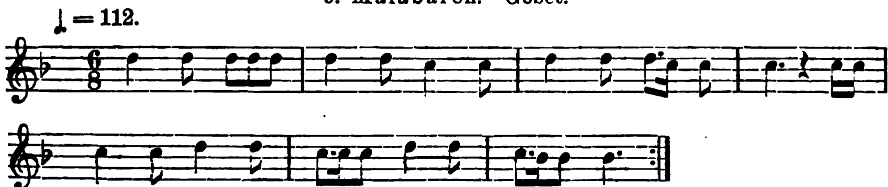
8a. Rektah. (Dalberg.)



Dies Stück ist ein Beweis dafür, daß auch in der allereinfachsten indischen Musik, einem Kinderliede, von minimalem Tonumfang (Quarte) eine für uns ganz komplizierte Taktart vorkommt. Das regelmäßige Abwechseln des $^4/_4$- und $^3/_4$-Taktes macht es uns wahrscheinlich, daß die 7 Einheiten als eine Gruppe ($^7/_4$-Takt) aufgefaßt werden. Eine Pikanterie, wie sie in unsrer modernen europäischen Musik oft mit solchen komplizierten Rhythmen erstrebt wird, ist bei diesem indischen Volksliede wohl völlig ausgeschlossen. Diese und die folgende Melodie sind Gebetlieder.

Wir fügen eine Melodie aus der Sammlung von Dalberg (l. c.) zum Vergleiche bei, die offenbar mit unserm Kinderlied verwandt, wenn nicht identisch ist.

9. Malabaren. Gebet.



10. Malabaren. Kinderlied.

♩ = 144.

♩ = 165.

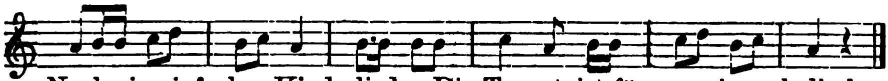
allmählich zum *parlando* übergehend.

Zwei einfache Kinderlieder mit ganz geringem Tonumfang, die ganze Melodie besteht nur aus 3 Noten. In No. 10 ist der Übergang zu einem Sprechton bemerkenswert, in welchem die Tonhöhe nur mit Mühe zu analysieren ist (während das Parlando im Stück 5 noch deutlich den tonalen Charakter behält; wir haben zum Unterschied in 5 das Parlando in richtigen Noten geschrieben, während wir hier mit den kopflosen Noten nur die rhythmische Gliederung andeuten wollten).

11. Malabaren. Kinderlied.

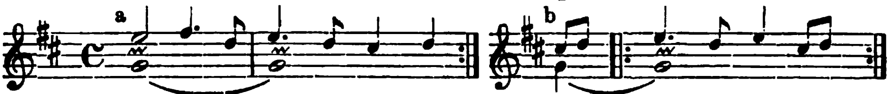
♩ = 176.

Più lento. ♩ = 138.



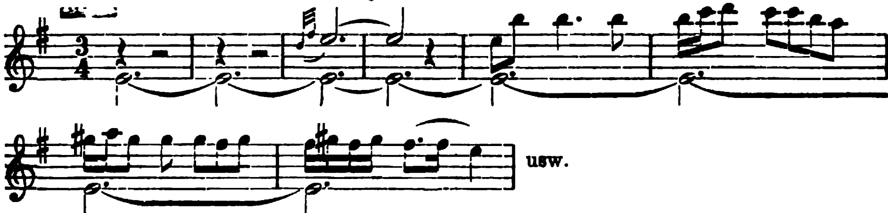
Noch ein einfaches Kinderlied. Die Tonart ist für uns ein melodisches *a*-moll, das als Leitton wirkende *gis* und die Schlüsse auf der Tonika *a* machen uns das Stück sehr verständlich, wir könnten es mit Leichtigkeit harmonisieren.

12. Muhammedanische Sackpfeife.



Proben aus zwei auf der Schlangenbeschwörungspfeife (Modig) geblasenen Stücken. Die Bläser waren Muhammedaner aus Haiderabad. Die Melodie, die sich in geringem Tonumfang (Quarte) bewegt und viele Verzierungen aufweist, wird von einem Orgelpunkt, nach unsrer Auffassung auf der Untersexte begleitet. Da das *e* in der Melodie sehr hervorgehoben ist, müssen wir es als Tonika betrachten (*Re*-modus auf *e*), obwohl das Sextenverhältnis der Begleitung auffallend erscheint[1]).
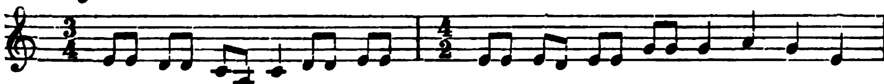
13. Gujaratis. Oboenduett.



Probe aus einem Oboenduett[2]). Die Spieler sind Gujaratis. Die erste Oboe (Nāgasāra) bläst die Melodie, welche einen größeren Tonumfang hat, als die vorige Probe (eine Oktave) und vielfach koloriert ist. Die Tonleiter entspricht unserm *a*-moll, der melodische Schwerpunkt liegt auf der Quinte *e* (*Sol*-modus in Moll). Diese Tonika *e* wird sehr eindringlich von der 2. Oboe (Hothi) als Orgelpunkt festgehalten, der Baß setzt 2 Takte vor der Melodie ein und zieht dadurch ganz besonders die Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Nr. 26 u. S. 383).
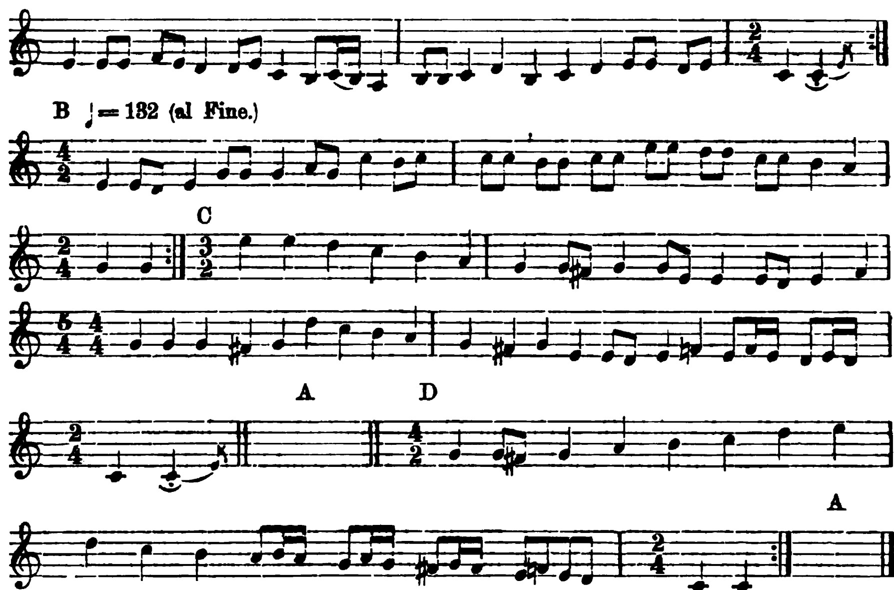
B. Delrubastücke.

14. Rāga Kalyāṇa.



1) Eine ganz ähnliche Melodie hat L. Riemann (Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen 1899, p. 39, Nr. 6) nach dem Gehör aufgezeichnet.

2) Vgl. auch L. Riemann, l. c. S. 37. Nr. 1.



Rāga Kalyāṇa (?). Das Stück, das uns Herr Davar nicht nur auf der Dilrubā vorspielte, sondern gelegentlich auch vorsang, ist nach seiner eigenen Angabe Kalyāṇa; in der mitgeteilten Form wird es mit modernem Text als Loblied auf Indra in der Oper Hariśchandra vom Chor (unison) mit Orchesterbegleitung gesungen. Ob wir eine korrumpierte moderne Form oder eine Mischung von Kalyāṇa mit einem andern Rāga[1]) oder überhaupt nicht Kalyāṇa vor uns haben, vermögen wir nicht zu entscheiden. Die Beispiele, die Tagore für Kalyāṇa gibt (vgl. u. a. Musical Scales p. 65) stehen alle im *Fa*-Modus. Unser Stück befolgt in der aufsteigenden Melodie ein anderes Leiterngesetz, als in der absteigenden[2]): wir finden aufsteigend *fis* (einmal als Durchgangsnote von *e* zu *g*, sonst stets zwischen *g* und *g* eingeschlossen) und absteigend *f* (stets zwischen *e* und *e*). Unserm Gefühl nach sind *fis* und *f* Leittöne und daher *C*-dur die Haupttonart, von der (in Teil C und D) nach der »Dominanttonart« *G*-dur ausgewichen und wieder in die Haupttonart zurückgekehrt wird. Melodische Schwerpunkte sind im ersten Teil (A und B) *e*, daneben *c* und *g* (daher »*Mi*-Modus«); im zweiten Teil (C und D) *g*, daneben *e* und *c*. Die Melodie ist also durchwegs auf dem *C*-dur-Dreiklang aufgebaut. Bemerkenswert ist auch der Wechsel in Umfang und Lage der Melodie: der erste Teil (A) bewegt sich zwischen a^0 und a^1, also vom melodischen Schwerpunkt (e^1) aus, um eine Quinte nach unten und eine Quarte nach oben, während der zweite Teil (B und ff) bis zur höheren Oktave des
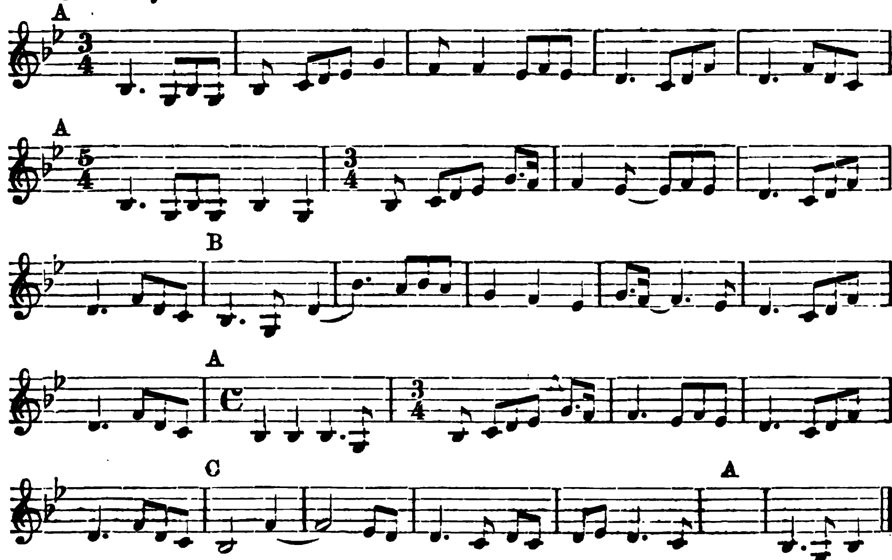
1) Vgl. S. 391.
2) Vgl. S. 389.
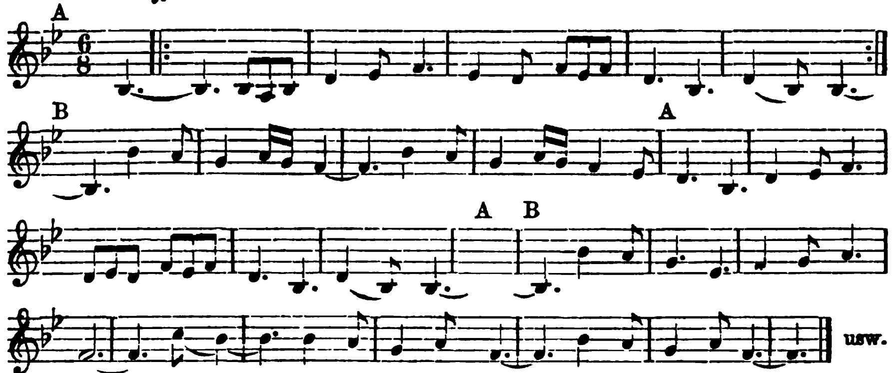
melodischen Schwerpunktes (e^2) ausgreift; es erinnert dieses Verhältnis der Melodieteile — das übrigens in den meisten Rāgās wiederzukehren scheint — an das des »plagalen« Kirchentons zum »authentischen«, welche beide sich auch namentlich durch den »ambitus« unterscheiden.

Der Rhythmus ist, auch für unser Gefühl, fast durchwegs ein vierteiliger. Wir würden wohl $^4/_4$ vorzeichnen und mit dem akzentuierten »guten« Taktteil »Eins« beginnen. Allein nach Herrn Davars ausdrücklicher Versicherung hebt das Stück mit »Zwei« an und der erste Teil schließt mit »Eins«; auch faßte Davar doppelt so große Gruppen zusammen, als wir, so daß ein $^4/_2$-Takt herauskam. Im ersten Teil begegnet diese Art der Gliederung auch keiner Schwierigkeit. Um den zweiten Teil aber, analog dem ersten, auf der wiederholten Viertelnote mit »Eins« abzuschließen, mußten wir ihn auch mit »Eins« beginnen lassen. Es folgen also beim Übergang von A zu B zwei gute Taktteile aufeinander. Der Aufbau von C entspricht wieder dem von A; jedoch tritt im 3. und 4. Takt je eine Gruppe von 3 Viertelnoten an die Stelle von 2 Vierteln, gewissermaßen Triolen, aber ohne Verkürzung der einzelnen Viertel; derartige Erweiterungen (hier $^9/_4$ statt $^8/_4$) sind in der indischen Melodik häufig; sie entstehen durch Einschiebsel (hier offenbar das *fis*), die den rhythmischen Verlauf für indisches Gefühl nicht stören. Vielleicht hat man auch den merkwürdigen Übergang von A zu B als eine derartige Ausdehnung ($^{10}/_4$ statt $^8/_4$) aufzufassen. — Auch dieses Stück zeigt die beliebte Rondoform.

15. Rāgiṇī Māṇḍ.
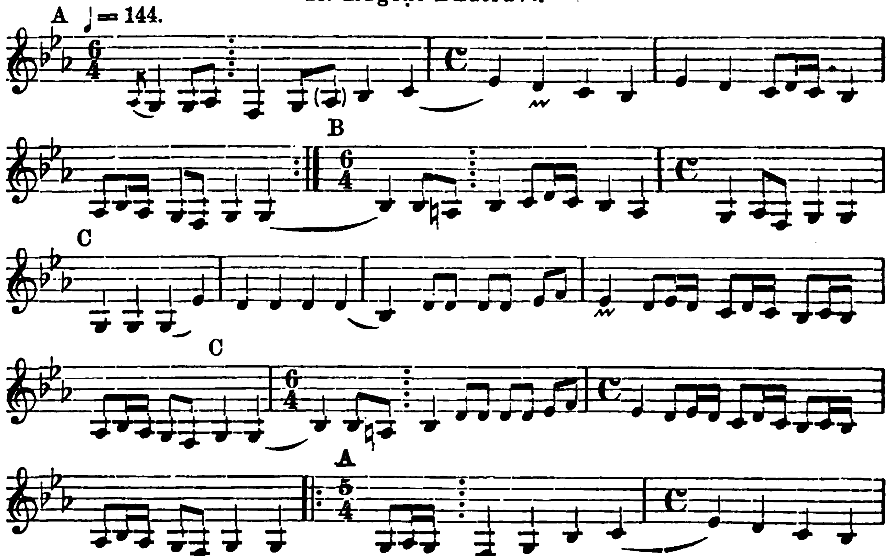
1. Art. ♩ = 104.
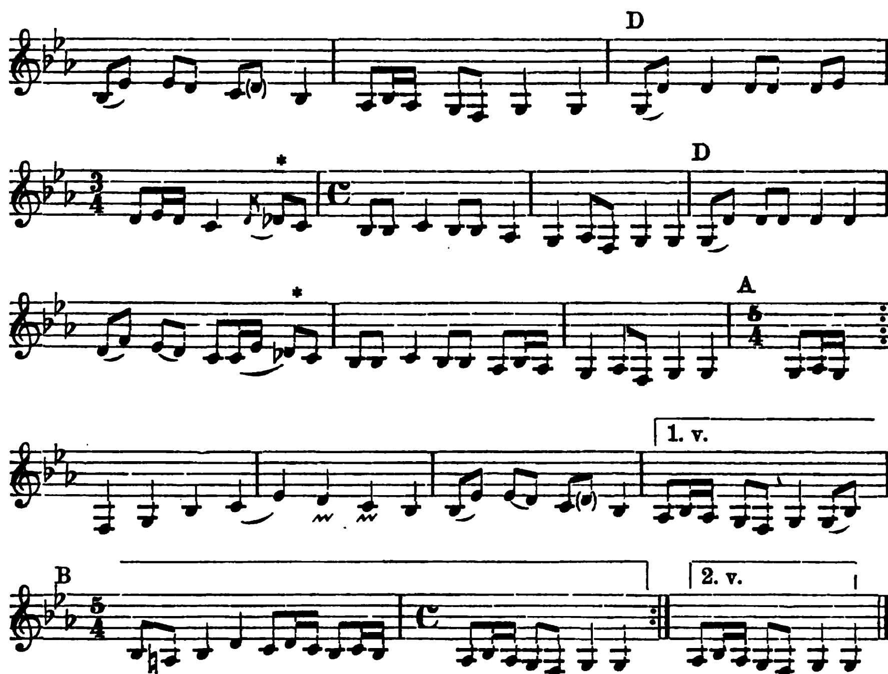




Von Davar als Rāgiṇī Māṇḍ bezeichnet. Als melodische Schwerpunkte erscheinen *b*, daneben *f* und *d*; *a* kommt in der ersten, *c* in der zweiten Spielart nur ganz gelegentlich vor. Beide Stücke bauen sich also wieder auf dem Dreiklang auf und stehen nach unserm Gefühl in *B*-dur (*Do*-modus auf *b*). Sie unterscheiden sich hauptsächlich rhythmisch: das erste Stück zeigt eine 3teilige ($^3/_4$) das zweite eine 2teilige ($^6/_8$) Gruppierung; es ist uns nicht möglich, beide unter eine Taktart zu bringen. Der erste Takt der 1. Variante erscheint bei den Wiederholungen einmal zu $^5/_4$, einmal zu $^4/_4$ erweitert. — Die einzelnen Teile wiederholen sich mit Variationen (Rondo)[1].

16. Rāgiṇī Bhairavī.

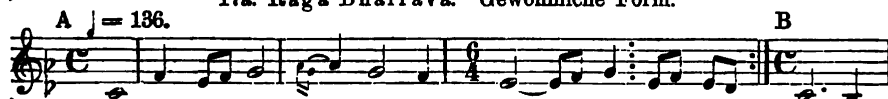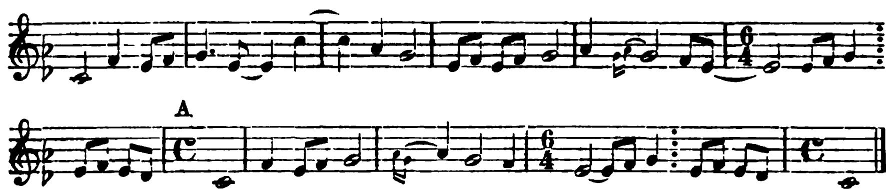


1) Day (l. c. S. 90) gibt ein Beispiel für Rāga Māṇḍ, das mit unserer »1. Art« eine gewisse melodische Ähnlichkeit hat.



Ein Beispiel der häufig verwendeten Rāgiṇī Bhairavī. Nach unserm Gefühl *Es*-dur mit dem Schwerpunkt auf der 3. Stufe, also *Mi*-Modus auf *g*, das auch als Finalton (ähnlich wie bei Nr. 14 doppelt wiederholt) erscheint. Dieser Befund stimmt mit dem Beispiel überein, das Tagore (Mus. Scales p. 80) von Bhairavī gibt: auch zeigen die beiden letzten Takte des Hauptteils, namentlich bei den Wiederholungen, eine auffallende melodische Ähnlichkeit mit Tagore's Teilschlüssen. Am Beginn des 2. Teils (und noch zweimal an den entsprechenden späteren Stellen) erscheint, zwischen zwei *b* eingeschlossen, *a* (als eine Art Leitton) anstatt *as*; hierdurch wird *b* neben der Tonika *g* besonders ausgezeichnet (bei Tagore tritt ebenfalls die Oberterz der Tonika hervor); auch *d* (Quinte der Tonika) hat ein gewisses melodisches Übergewicht. Zweimal kommt *des* absteigend als Durchgangsnote vor, (an den mit * bezeichneten Stellen); es ist, wie uns der Spieler selbst zugestand, einem andern Rāga entlehnt: ein Gleiches dürfte von dem *a* gelten. Fast durchwegs $^4/_4$, der Anfangstakt jedes Teiles erweitert (zu $^6/_4$ oder $^5/_4$). Ein Takt einmal zu $^3/_4$ verkürzt, bei der Wiederholung volle $^4/_4$ Rondoform.

17a. Rāga Bhairava. Gewöhnliche Form.





17b. Rāga Bhairava. Joḍa.

Freies Tempo (Largo).

Rāga Bhairava. Die Leiter enthält zwei übermäßige Sekundschritte (*des-e*, *as-h*), doch kommt nur der eine tatsächlich vor, da *h* nur in der tieferen Oktave (stets zwischen *c* und *e*), *as* nur in der höheren erscheint. Wir würden *f*-moll annehmen. Der Frequenz und Dauer nach ist *c* besonders ausgezeichnet, *h* und *des* wirken überdies als Leittöne; auch der absteigende übermäßige Sekundschritt an den Teilschlüssen der ersten Form drängt für unser Gefühl stark gegen *c*. (Über die Schlußformel des Joḍa (17b) vgl. S. 392.) Nach Davar ist *f* Hauptton, dann — mit abnehmender Gewichtigkeit — *c*, *as*, und *g*. *As* erscheint durch Mordente hervorgehoben (im Joḍa allerdings auch *e*, doch hat es, wohl als Teil des übermäßigen Sekundschrittes, nur den Charakter einer Durchgangs-

note, vgl. S. 386)[1]. Die »gewöhnliche Form« bewegt sich in einfachem, scharf akzentuierten $^4/_4$-Takt, der sich an den Teilschlüssen durch eine Überleitungsphrase zu $^6/_4$ erweitert; das Stück baut sich (wieder im Rondo) aus zwei Teilen auf, von denen der zweite (B) eine melodische Erweiterung des ersten (A) darstellt, mit gleichzeitiger Vergrößerung des Umfangs nach der Höhe zu. — Die Joḍa-Form ist ohne erkennbaren Rhythmus, die Taktstriche sollen nur die melodischen Phrasen begrenzen, die im Wesentlichen dieselben sind, wie in der gewöhnlichen Form, jedoch häufig durch Einschiebungen und Wiederholungen erweitert; gleich das erste, langausgehaltene *c* erscheint zu einem Motiv (a) ausgesponnen, das dem Hauptteil (A) auch bei allen Wiederholungen gewissermaßen als Ankündigung vorausgeht und vielleicht auch dazu dient, den Hörer gleich anfangs mit der Tonalität des Rāga vertraut zu machen. — Das Tempo des Joḍa ist bedeutend langsamer, als das der strengrhythmisierten Variante.

18. Rāga Behāg.

1. Art. ♩ = 116.

A — Fine — a — A_1 — A_2 — B — B — a

[1] In dem Beispiel, das Tagore (Specimina S. 58 f.) von Bhairava gibt, kommt *b* vor anstatt *h*, und zwar in der höheren Oktave. *F* tritt mehr hervor, *e* mehr zurück, als bei uns. Day (l. c. S. 72) meint, der beliebige Wechsel von großer und kleiner Septime, sowie ein nie fehlender Mordent auf der vierten Stufe wären für Bhairava charakteristisch.

A3

A al Fine.

2. Art. ♩ = 116.

A

B

A

usw.

3. Art. (Ghazal). ♩ = 130. Durchwegs glissando.

A.

B

A1

Fine.

A2

A3

B

usw. (B 2 mal wiederholt.

Rāga Behāg in drei verschiedenen Spielweisen, denen folgende Eigentümlichkeiten gemeinsam sind: von den Tönen der *C*-durleiter, die alle vorkommen, erscheint *e* (namentlich in der 1. Art) melodisch und rhythmisch besonders ausgezeichnet; wir haben also, trotzdem *c* Anfangs- und Finalton ist, einen *Mi*-Modus anzunehmen (auch von Davar bestätigt); als Nebentoniken (Dominanten) erscheinen *c* und *g*; im zweiten Teil. dessen Umfang, abgesehen von der zum Hauptteil zurückleitenden Phrase. zwischen *g* und *d* eingeschränkt ist, erscheint *g* als Tonika, *h* und *c* als Dominanten (*Sol*-Modus). Die Sekunden der dominierenden Tonstufen (*f*, *d* und *a*) treten dagegen als Durchgangsnoten zurück. Das absteigende Motiv *c h g e* (in der 3. Art in seiner einfachsten Gestalt) scheint für den Rāga charakteristisch. — Unterscheidend wirkt in den drei Spielweisen vornehmlich der Rhythmus. Wir begegnen zunächst einem $^4/_4$-Takt, der sich bei der 3. Wiederholung des Hauptteils (A²) und im Nebensatz (B) klar zu erkennen gibt, häufig aber durch Einschiebsel (durch punktierte Taktstriche gekennzeichnet) und Überleitungstöne zu $^5/_4$, $^6/_4$ oder $^9/_8$ erweitert

wird. (Bemerkenswert ist, daß die erweiterten Perioden, als Ganze betrachtet, Multipla von $^5/_8$ darstellen: A und A[1] $= 8 + 10 + 9 + 8 = 35$; a $= 12 + 8 = 20$; A[3] $= 8 + 9 + 8 = 25$ vgl. S. 399).

In der zweiten Art wechseln $^4/_4$ und $^5/_4$, jeder Teil als Ganzes bildet eine Gruppe von $^{13}/_4$; der $^3/_4$-Takt des dritten Stückes erscheint zweimal zu $^2/_4$ verkürzt, einmal zu $^4/_4$ erweitert. Dieses letzte Stück unterschied sich überdies durch die Vortragsweise (durchaus glissando) von den beiden andern und wurde von Davar als »Ghazal« bezeichnet[1]).

19. Tanzlied.

Das von Davar als »Tanzlied« (»Kährva«) bezeichnete, streng rhythmisch und in flottem Tempo vorgetragene Stück steht nach unserem Gefühl in *C*-dur, (zumal *h* in der tieferen Oktave wie ein Leitton gebraucht wird) mit Bevorzugung von *e*. Im zweiten Teil erlangt jedoch *g* ein gewisses Übergewicht, gleichzeitig erscheint (als absteigender Leitton) *b*. Nach Davar ist es nicht möglich, in diesem Stück die Haupttöne zu erkennen, auch der Rāga ist schwer bestimmbar (Jinjoti??). — Der vorherrschende $^4/_4$-Takt erscheint einmal durch Wiederholung der Tonika (Fermate vgl. S. 399) zu $^5/_4$ erweitert. Interessant ist der akzentuierte Auftakt am Anfang des Hauptteils, der auch bei den Wiederholungen als Einschiebsel erhalten bleibt, sowie die 3 dem Hauptteil angehängten Achtel. Die Sechzehntel-Figuren erinnern an Stück 14 und 16.

---

1) Bei Day (l. c. S. 88) finden wir ein »Thungri« notiert, das mit unsrer »1. Art« auffallende Ähnlichkeit hat, dem jedoch die Rāgās Pilu und Desh zugrunde liegen sollen.

C. Grammophonaufnahmen.

20. Hindustani Song from Aladin.

♩= 156.

Instr. Einl.

Trommel.

Gesang.

usw.

D. C. dal. 𝄋

Hindustanischer Gesang. (Aus der Oper »Aladin«; gesungen von Mr. Pestonji[1]) vom Corinthian Theatre, Calcutta D. Gr. G. Nr. 12342.)

Die Leitern, die dieser Melodie zu Grunde liegen, sind im ersten Teil *g as h c d es f g*, im zweiten Teil *g as h c d es fis g*; d. h. harmonisch und und doppelt harmonische Mollleitern, in denen das Charakteristische ein resp. zwei übermäßige Sekundschritte sind (vgl. S. 385)[2]. Die Melodie vermeidet in aufsteigender Skala das *es*. Tonika ist nach unsrer Auffassung im ersten Teile *c*, im zweiten *g*; doch sind auch die Töne *d*, *h*, *as* und *g* im ersten, *es* im zweiten Teile melodisch ausgezeichnet. Bemerkenswert ist die tiefe Intonation des *c* vor dem fünftletzten Takt unsrer Notation (erhöhter Leitton?). Über den höchst merkwürdigen Rhythmus vgl. S. 398 und 399.

21. Hindustani Chorus.

♩ = 144. 8

Instr.-Einl.

Chor.

3

3

Solo.

tr

(3. Wiederholung accell. bis ♩ = 152.

D. C. dal 𝄋

tr tr

Hindustanischer Chor (aus der Oper »Khoodabad«, gesungen von Mitgliedern des Corinthian Theatre D. Gr. G. 14535) melodisch und rhythmisch viel leichter verständlich als der vorige. Im ersten Teil ist *fis* als Tonika aufzufassen, mithin die Tonart ein *la*-Modus auf *fis* (entsprechend unserer absteigenden *Fis*-moll-Leiter). Im zweiten Teil ist *cis* der melodische Schwerpunkt, die Tonart entspricht also unserem *A*-dur

1) Ein Parse; der Titel des Stückes ist auch in persischer Schrift auf der Platte verzeichnet.

2) Nach Davar liegt diesem Gesang ein gemischter Rāga zu Grunde.

mit einer Betonung der dritten Stufe (*Mi*-Modus auf *a*). Interessant ist der regelmäßige Wechsel zwischen Chor und Solisten; die Melodie des Solos liegt höher und ist stärker verziert als der Chorsatz, wahrscheinlich spielen auch hier gesangstechnische Gründe mit wie bei uns, oder der Solist hat seinen Part willkürlich ausgeschmückt. Zum Schluß wird das Tempo lebhaft gesteigert.

22. Hindustani (comic) Song.

♩ = 110.

Instr.-Einl.

A

Gesang.

fz

B

(gliss.) (gliss.) C

(gliss.) D. C.

Hindustanischer (komischer) Gesang. (D. Gr. Ges. 12136.) Die Melodie pendelt im ersten Teil zwischen *e* und *a*; im zweiten zwischen a^1 und d^2, im dritten zwischen a^1 und d^1 hin und her, um endlich auf *e* zurückzukehren; die Tonalität ist nach unserm Gefühl *a*-moll (*Mi*-Modus auf *e*?). Mehrfach finden wir ein *fis* trillerartig alternierend mit *g*; da es aber außer an diesen Stellen nirgends vorkommt, können wir es wohl als einen leiterfremden, zum Zwecke der Verzierung eingefügten Ton bezeichnen. — Die Auffassung des Rhythmus als $^4/_4$-Takt macht keinerlei Schwierigkeit.
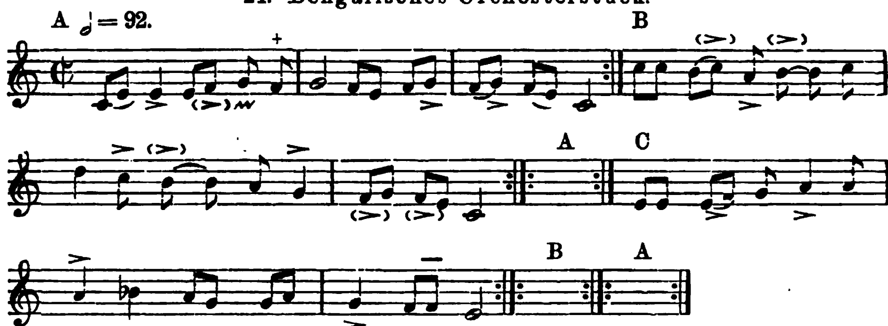
Die Komik dieses Gesanges, die natürlich hauptsächlich im Text liegen wird, ist auch rein musikalisch zu erkennen. Das Tempo ist flott, jede kurze Note entspricht anscheinend einer besonderen Textsilbe, auch wirkt das heulende Glissando an den Teilschlüssen mit seiner sonderbaren Klangfarbe wie ein musikalischer Witz. Ganz ähnliche musikalische Ausdrucksmittel gebrauchen auch wir für das Komische.

23. Bengalisches Orchesterstück.

Bengalisches Orchesterstück. (D. Gr. Ges. 10000, erste Hälfte der Platte.) Die Tonalität dieser Melodie ist außerordentlich schwer festzulegen. Zwar bewegt sich die Melodie immer zwischen *a* und d^1, (bzw. d^2), doch ist es kaum möglich zu entscheiden, welchem dieser Töne der Vorrang gebührt. In Teil A, B und C ist *a*, in D dagegen *d* Finalton und hat auch sonst das melodische Übergewicht. Wie ein aufsteigender Leitton erscheint *cis*, daneben in der absteigenden Melodik *c*; einmal (in B) tritt *fis* an die Stelle von *f*. Bemerkenswert ist auch die erhöhte Intonation des f^2 in D.

Nach europäischer Auffassung wäre *D*-moll die Haupttonart, mit gelegentlicher Ausweichung nach *D*-dur und besonderer Hervorhebung der »Dominante« *a*. — Die rhythmische Auffassung wird sehr erschwert durch Synkopen, dynamische Akzente auf »schlechten« Taktteilen, sowie durch die Trommelrhythmen, die allerdings in der Wiedergabe auf dem Grammophon stark zurücktreten. Es war uns daher auch nicht möglich, dieselben zu fixieren. Vielleicht wäre das Stück im $^6/_8$-Takt zu schreiben gewesen (vgl. S. 398), wofür manche Stellen (z. B. der 3. Takt von B) sprechen würden; doch fügt sich das ganze besser einer dreiteiligen, als einer vierteiligen Gliederung. — Rondoform.
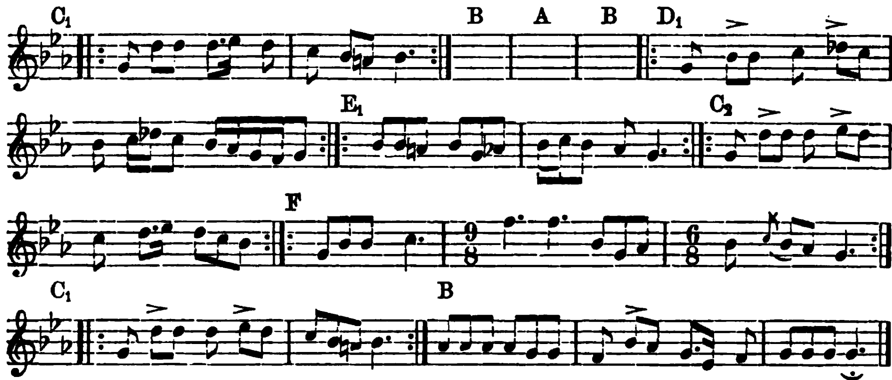
24. Bengalisches Orchesterstück.



Bengalisches Orchesterstück. (D. Gr. Ges. 10000, zweite Hälfte der Platte.) Das Stück, dessen Melodik eine auffallende Ähnlichkeit mit Nr. 18 (Rāga Behāg) zeigt, baut sich auf der *C*-durleiter auf; bemerkenswert ist das *b* im dritten Teil, sowie die erhöhte Intonation der Wechselnote *f* zwischen *g* und *g* (aufsteigender Leitton?) im ersten und die vertiefte Intonation des *f* am Schluß des dritten Teils (absteigender Leitton?). In diesem ist *e* der melodische Schwerpunkt (*Si*-modus??). In der Sprache der harmonischen Musik würden wir von einer Modulation von *C*-dur (A) nach *G*- (B) und *F*-dur (C) reden. Synkopen, dynamische Akzente, die bei der Wiederholung variieren, und Trommelrhythmen wie beim vorigen Stück. (Über die 12teiligen Gruppen vgl. S. 399.) — Rondoform.

25. Bengali Chorus.

♩ = 88. A B C A D 1. v. 2. v. E



Bengalischer »Chor« (eigentl. Duett aus »Bellik Bazar,« ges. v. Hira Lal u. Uripendra, Classic Theatre, Calcutta D. Gr. Ges. 14559). Die Tonart dürfte als *Mi*-Modus auf *g* zu bezeichnen sein; wie ein Leitton wirkt das *a*, das stets zwischen zwei *b* eingeschlossen an Stelle des *as* öfters auftritt. Es bewirkt, daß uns die Melodie streckenweise (namentlich in Teil C) als reines *B*-dur (*Do*-modus auf *c*) erscheint. Leittonartig auch das *des* (in D), stets zwischen zwei *c* eingeschlossen[1]). Der Rhythmus schwankt für unser Gefühl, ähnlich wie in Nr. 23, zwischen $^6/_8$ und $^3/_4$. (Näheres darüber vgl. S. 398). Als Hauptteil des Rondos fungiert, wie in Nr. 4, nicht die erste, sondern die zweite Periode der Melodie.

26. Bengali Song.

Freies Tempo. Durchwegs legato.

A

Gesang.
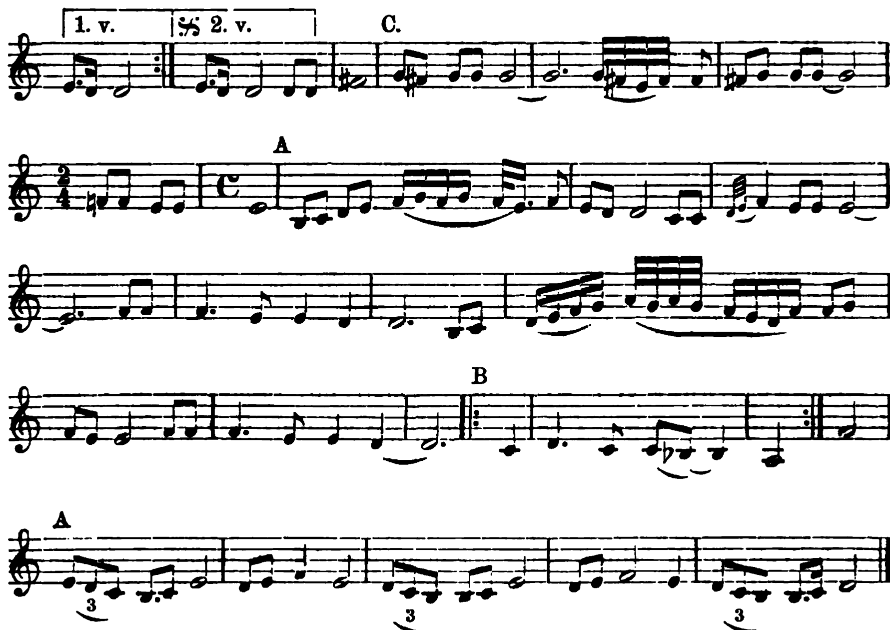
Instr. usw.

B A

C

A

1) Nach Davar Mischung von Bhairavī mit einem anderen Rāga.



Bengalischer Gesang[1]) (ges. v. N. C. Chakrabarty, Calcutta D. Gr. Ges. 12135). Als Tonika der ganzen Melodie ist *d* anzusprechen, so daß wir im Hauptteil (A) einen *Re*-modus auf *d* vor uns haben, in den Nebenteilen (C) in aufsteigender Melodik einen *Sol*-modus auf *d*, in absteigender Melodik (B) einen *La*-modus auf *d*. Während des Gesangs ertönt in der (Harmonium-[?]) Begleitung kontinuierlich ein g_0 als Orgelpunkt. An manchen Stellen, besonders wenn in der Melodie ein *fis* (bei C) oder ein *a* (bei B) gesungen wird, wirkt das disharmonische Zusammenklingen sehr befremdend. Trotzdem ist gerade das *g* (und zwar das *g* der tieferen Oktave) derjenige Ton, welcher die größte Klangverwandtschaft zu den Tönen der Melodie, die wenigsten Dissonanzen aufweist. Auch in unserer Melodik wird ja oft die Unterquinte als Orgelpunkt benutzt (vgl. Nr. 13 und S. 383). — Die Feststellung des Rhythmus machte uns viel Schwierigkeit. Wir haben das Stück im $^4/_4$-Takt notiert, und uns durch einen eingeschobenen $^2/_4$-Takt und Fermaten geholfen, finden aber trotzdem noch deutliche Taktverschiebungen (vgl. z. B. die verschiedenen Teile B), die vielleicht intendiert, wahrscheinlich aber durch unsere unzureichende taktliche Gliederung zu erklären sind.

Der Hauptteil wird, von kleinen Nebenteilen abgelöst, öfters wiederholt, aber jedesmal mit kleinen Variationen des Rhythmus und der Koloraturen.

---

1) Nach Davar ein »Ghazal«.

27. Gujarati Gesang.

♪ = cc 220.

Instr.
Einl.
Trommel.
(go)

Gesang.

Gujarati Gesang (aus der Oper »Hooluk Jamver«, ges. v. Master Shioo, Cor. Theat.; D. Gr. G. 12189). Der Melodie liegt die harmonische Mollleiter *g as b c des e f g* zugrunde; als melodischer Schwerpunkt erschien uns zuerst *g*. Da aber dieser Modus (eine Art *Re*-Modus) weder bei Tagore, noch bei Day vorkommt, müssen wir wohl *f* oder *b* als Tonika annehmen (vgl. S. 385). Auffallend ist das Fehlen der Oberquinte der Tonica und der übermäßige Sekundschritt. Über die interessante, durch den Trommelrhythmus noch komplizierte Rhythmik dieser Melodie vgl. S. 399.

28. Panjabi Song.

♩. = 60.

tr tr
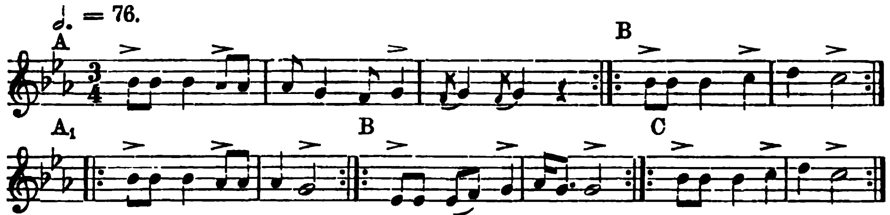
D. C.

tr

Panjabi-Gesang (aus der Oper »Kodha Dost«, gesungen von Mr. Bholaji vom Corinthian Theatre, D. Gr. Ges. 12168). Äußerst einfache,

auf dem *C*-dur-Dreiklang aufgebaute Melodie; im ersten Teil tritt namentlich *e* melodisch hervor (*Mi*-Modus?). Der $^6/_8$-Takt im ersten Teil infolge der Synkopen schwerer zu erkennen.

28. Pushto (comic) Song.



Pushto-Gesang (›Comic Song‹, aus ›Khoda Dost‹, ges. v. Mr. Booi, D. Gr. Ges. 12166). *Mi*-Modus auf *g*; in Teil B vielleicht *La*-Modus auf *c*. Ohne den ersten Teil hätten wir das Stück im $^2/_4$-Takt notiert; den Anfang forderte aber eine dreiteilige Gliederung, die sich auch in den folgenden Teilen beibehalten läßt. Dieses, wie das vorhergehende Stück, werden im Original, nach Art unserer Couplets, unzählige Male wiederholt [1]).

III. Kritische Zusammenfassung.

1. Tonleitern.

Nach der ausgebreiteten musiktheoretischen Literatur der Inder stellt sich ihr Tonsystem als eine äußerst komplizierte, durch Saitenteilung gewonnene Folge von 21 Intervallen innerhalb einer Oktave dar. Im wesentlichen stimmen die Autoren darin überein, daß nicht diese 21-stufige, sondern eine 7-stufige, unserer diatònischen Durleiter entsprechende Skala (Gamut, Grāma oder Sāptaka) die Grundlage des Systems bildet. Aus dieser leiten sich durch Erhöhung (Tīvra) oder Erniedrigung (Komala) einzelner oder mehrerer Töne eine Reihe von 32 verschiedenen 7-stufigen Leitern (Sampūrṇa-Thāt) ab. Eine weitere Komplikation tritt durch Ausfall eines oder zweier Töne ein. Tagore [2]) führt 112 verschiedene 6-stufige (Shāḍava Thāt) und 160 5-stufige Leitern (Oḍava Thāt) an. Ob diese unheimlich große Anzahl von Skalen tatsächlich in indischen Melodien als Gebrauchsleitern zu finden sind, oder ob sie nur der Permutationsrechnung ihre Entstehung verdanken, vermögen wir nicht zu entscheiden. Day verzeichnet für das südindische (Karnātik) System 72, für das nordindische (Hindustani) System 12 7-stufige Leitern als gebräuchlich [3]). Die Theorie verlangt außer den einfachen Erhöhungen bzw. Ver-

1) Ein sehr ähnliches Stück bei Day (l. c. S. 87, ›Lavani‹).

2) Musical Scales of the Hindus.

3) Die 12 Hinduleitern finden sich alle auch im Karnātik.

tiefungen, die unsre chromatische Skala ergeben würden, noch eine Anzahl doppelter, durch die in die Intervalle der diatonischen Leiter zwei (bei Halbtonschritten), drei (bei kleinen Ganztönen) oder vier (bei großen Ganztönen) kleinere Stufen (Śrutis) ungefähr von der Größe eines 1/3- bis 1/4-Tons eingeschoben werden. Vorläufig ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob diese Zwischentöne, die die erwähnte 21-stufige Leiter ermöglichen, wesentliche Bestandteile der indischen Musik sind. Die Śrutifrage ist schon seit langer Zeit bei indischen und europäischen Forschern Gegenstand lebhaftester Diskussion gewesen. Namentlich hat man sich über die Intervallgröße der Śrutis nicht einigen können. Von indischer Seite wird immer hervorgehoben, daß die Śrutis in der praktischen Musik nicht nur häufig gebraucht werden, sondern ihr geradezu den charakteristischen Stempel aufdrücken, und daß die europäische Notation zur Wiedergabe der indischen Musik unzureichend wäre. Die europäischen Forscher wurden dadurch zu der Ansicht gebracht, daß die Śrutis einen wichtigen Teil des indischen Tonsystems bildeten, als dessen Grundlage die 21-stufige Leiter zu betrachten sei. Wäre das wirklich der Fall, dann wäre es kaum zu verstehen, daß Tagore (in der erwähnten ausführlichen Aufzeichnung indischer Leitern) Leitern mit Zwischentönen nicht angibt. Nach der Meinung von Ellis[1]) hat Tagore bei der Aufzeichnung der Leitern verabsäumt, anzugeben, welche Töne »doppelt erhöht« resp. »doppelt vertieft« aufzufassen sind. Doch ist es, wie wir gleich sehen werden, sehr zweifelhaft, ob Tagore's Notierungssystem für die tatsächlichen Verhältnisse nicht doch ausreichend ist.

Der Widerspruch der verschiedenen Meinungen löst sich nämlich leicht, wenn man die Art und Weise berücksichtigt, in der nach einstimmigem Zeugnis aller Gewährsmänner, auch nach den persönlichen Beobachtungen von Ellis, die Śrutis in der praktischen Musik verwendet werden. Wir stehen angesichts der indischen Melodik vor der merkwürdigen Tatsache, daß etwas, was bei uns ornamentales Beiwerk ist, dort als konstituierender Bestandteil auftritt. Eine Änderung oder Weglassung der »Verzierungen« in unserer Musik, würde, wie schon das Wort andeutet, das Wesen der Melodie nicht beeinträchtigen. Ganz anders in Indien. Man müßte statt von Verzierungen etwa von Ausdrucksformen sprechen, um die ungeheuer mannigfaltigen Arten der Glissandos, Legatos, Portamentos, Triller, Mordente zu charakterisieren. In diesen Ausdrucksformen liegt für indisches Gefühl etwas ebenso Wesentliches wie in den festen Tonstufen der eigentlichen Melodie. R. Simon führt in seinen Vorbemerkungen zu der kritischen Herausgabe

1) A. I. Ellis, On the Musical Scales of Various Nations. Journ. of the Soc. of Arts XXXIII. 1885. S. 500 ff.

der Notationen des Somanātha[1]) eine größere Zahl von Schriftzeichen an, welche derartige Ausdrucksformen für den Spieler vorschreiben. Auf ihre nähere Beschreibung wollen wir an anderer Stelle zurückkommen. Nur so viel sei bemerkt, daß für fast alle Verzierungen nicht nur die Töne gebraucht werden, die durch Bünde oder Stege auf den Saiteninstrumenten fixiert sind; vielmehr werden diese Haupttöne durch verschiedene Glissandotechnik alteriert. Nur in den Verzierungsformen sind Zwischentöne zu finden; die ganze Śrutitheorie scheint eine Theorie der Ausdrucksformen zu sein und die Wichtigkeit, die man ihr zugemessen hat, durch die Bedeutung der Ausdrucksformen bedingt. Da die Verzierungen in den alt-klassischen musikalischen Formen noch zahlreicher sind als in den neueren einfachen Volksmelodien, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch den Zwischentönen (Śrutis) in alten Zeiten eine wichtige Rolle zukam, und daß wir in den Verzierungsformen einem Residuum derselben begegnen. Wenn diese Vermutung richtig ist, dann wäre es müßig, nach der heutigen Intervallgröße der Śrutis zu fragen, da dieselbe bei Verzierungsformen in der eigenartigen, noch zu besprechenden Technik stets mehr oder weniger der Willkür des Spielers oder dem Zufall unterliegt[2]).

Wir gelangen also zu dem Schluß, daß das Material des indischen Tonsystems, soweit es für uns in Betracht kommt, nicht eine 22-stufige, sondern identisch mit unserer (temperierten) 12-stufigen chromatischen

1) Die Notationen des Somanātha, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1903. III.

2) Tagore (Hindu Music p. 17) versichert zwar, daß sogar geübte Sänger auch die $^1/_4$- und $^1/_3$-Töne genau intonieren können; uns will aber scheinen, daß hier nur das Experiment entscheiden kann; unmöglich ist die Einschaltung kleinerer Stufen in unser Halbtonintervall jedenfalls nicht (vgl. Stumpf, Tonpsychologie I, 163). Aber auch nach indischer Anschauung liegen diese kleinen Intervalle an der Grenze der Unterschiedsempfindlichkeit (wohl des Kehlkopfs? — vgl. Grosset, l. c. S. 84). Um die europäischen Forscher mit der genauen Intervallgröße der Srutis bekannt zu machen, sandte Tagore 1886 an Ellis eine Vīṇā, auf der die vollständige 22-stufige Leiter durch feste Bünde fixiert war. Die Teilung der Oktave war in der Weise vorgenommen, daß die Saitenlänge in zwei Hälften, die so entstehende untere Quarte in 9, die obere Quinte in 13 gleiche Teile zerlegt wurde. Ellis bestimmte die den Bünden der »Śruti-Vīṇā« entsprechenden Tonhöhen und berechnete, vom Grundton aus folgende Werte in Cents (Hundertstel des temperierten Halbtons):

	0	45	111	169	222	267	316	389	436	505	534	588	640	712
temp.	0		100		200		300	400		500		600		700
	c		cis		d		dis	e		f		fis		g

749	807	855	917	954	1013	1077	1136	1220
	800		900		1000	1100		1200
	gis		a		b	h		c.

Ellis vermutet, daß eine 22-stufige temperierte Leiter intendiert war (s. Day, l. c Appendix).

Leiter ist. Auch Ellis[1]), der sich von einem indischen Musiker mehrere Stücke auf der Viṇā vorspielen ließ und die fixierten Tonhöhen sofort bestimmte, fand nur Stufen, die denen der chromatischen temperierten Leiter sehr nahe kamen, mit der einzigen Ausnahme einer doppelt vertieften Terz, die vermutlich garnicht intendiert war. Day[2]) spielte wohlgeübten indischen Fachmusikern (Karnātik und Hindustani) ihre Leitern auf dem temperierten Klavier vor und erhielt die Versicherung, daß sie den Viṇā-Skalen völlig gleich wären. Es ist zu vermuten, daß die Inder, unabhängig von Europa, zu einer sehr ähnlichen Temperatur ihrer Leitern gelangt sind.

Die Gebrauchsleitern, worunter wir die der Tonhöhe nach geordneten Töne eines Musikstückes verstehen, entsprechen in unseren Melodien fast ausschließlich der diatonischen Skala. Doch dürfen wir sie weder mit unserer Dur- noch den gewöhnlichen Mollleitern identifizieren, da diese Begriffe nur innerhalb unserer harmonischen Musik anwendbar sind.

Die indische Musik aber ist im großen und ganzen homophon. Mehrstimmige Gesänge, sowie Gesang und Instrumentalbegleitung sind unisono oder bewegen sich in Oktaven. Daneben finden sich vereinzelt schwache Ansätze zur Polyphonie, indem die tiefere Oktave oder Quinte des Grundtons ausgehalten wird, während die Melodie fortschreitet (vgl. Notenbeispiel 2, 12, 13, 26). Harmonische Musik ist dies aber noch keineswegs. Scharfe unaufgelöste Dissonanzen beweisen, daß die simultanen Konsonanzen nicht um ihrer selbst willen verwendet werden; der Gang der Melodie wird durch den mitausgehaltenen Grundbaß nicht beeinflußt. Wir wollen nur nebenbei daran erinnern, daß wir ganz analogen Musikformen auch in Europa begegnen (Profanum organum, Bourdon, Dudelsack, alte Volkslieder). Allerdings ist es auffallend, daß der Grundbaß zum Hauptton der Melodie stets im Verhältnis der beiden konsonantesten Intervalle, Oktave und Quinte) steht. Man pflegt daher in dieser Begleitungsform die ersten Ansätze unserer harmonischen Musik zu sehen. Wir werden gleich noch andere Eigentümlichkeiten der indischen Melodik zu besprechen haben, die eine ähnliche Tendenz verraten.

Die den europäischen Musikern geläufigen Begriffe »Dur und Moll«, »Tonika«, »Dominante« sind in ihrer psychologischen Bedeutung noch so umstrittene Probleme, daß ihre Übertragung auf die Musik fremder Völker nur mit größter Vorsicht versucht werden darf. Wir wollen deshalb als Tonika ganz allgemein den melodischen Schwerpunkt, d. h. denjenigen Ton einer Melodie verstehen, der durch Frequenz, Dauer, Akzent

1) l. c. S. 504.
2) l. c. S. 31 Anm.

und Position[1]) ausgezeichnet ist. Mit »Dominanten« bezeichnen wir entsprechend diejenigen Töne, denen neben der Tonika ein besonderes melodisches Übergewicht zukommt. Wir befinden uns mit diesen Definitionen überdies im Einklang mit den Begriffen der indischen Musiktheorie. Unsere Tonika wird nämlich als Vādī (Töne hervorbringend), unsere Dominanten als Saṃvādī (übereinstimmend, gleichartig), die übrigen Töne der Melodie als Anuvādī (wiederholend) bezeichnet. Der Vādī wird bildlich als Rājā (König) oder Jān[2]) (Leben, Seele), der Saṃvādī als Minister, der Anuvādī als Untergebener angesehen. Wenn auch über die Bezeichnungen der Haupttöne bei den indischen Autoren Meinungsverschiedenheiten herrschen[3]), so sind sie sich doch in ihrer Charakterisierung als melodische Schwerpunkte einig. Tonika und Dominanten brauchen nicht, wie in der europäischen Musik, im Quinten- oder Quartenverhältnis zu stehen; wir finden dieses Verhältnis zwar auch in indischen Melodien, in einer großen Anzahl (etwa in einem Drittel unserer Fälle) aber Terzen (Ober- und Unterterzen). Wenn zwei Dominanten besonders deutlich hervortreten, so bilden sie oft mit der Tonika zusammen einen Dreiklang. Ein ausgebildetes Gefühl für die Terz als konsonantes Intervall (latentes Harmoniegefühl) darf hieraus aber noch nicht gefolgert werden.

Wenn man die Tonika als Grundton der Skala annimmt, dann differenziert sich die Gebrauchsleiter, die sonst nur das allgemeine Gesetz der Intervallenfolge angibt, in eine Reihe von (durch das Oktavenintervall begrenzte) Tonfolgen, die den altgriechischen und mittelalterlichen Oktavengattungen (Kirchentönen) entsprechen. So wird aus unsrer diatonischen Durleiter (*Do*-modus), wenn der Schwerpunkt der Melodie auf der dritten Stufe liegt, der *Mi*-modus, aus der jonischen Tonleiter eine phrygische (nach der Glarean'schen Bezeichnung). Es handelt sich hierbei nicht nur um eine theoretische Spekulation, denn Stücke, denen diese Leitern zugrunde liegen, sind auch musikalisch-psychologisch durch verschiedene »Tonalität« ausgezeichnet; weshalb man sie auch, nicht mit Unrecht,

1) Man darf auf den Faktor der Position eines Tones am Anfang oder Ende eines Melodieteiles oder einer melodischen Phrase allein nicht allzuviel Gewicht legen. Wenn ein Ton durch Frequenz und Dauer sich zweifellos als Schwerpunkt erweist, so wäre es ungerechtfertigt, um eines anderen Schlußtons willen die Auffassung des ersteren als Tonika aufzugeben (vgl. Musikbeispiel 7, 14, 17, 18). Für indische Ohren kommt noch ein anderes Moment in Betracht, das gewisse Töne melodisch auszeichnet: nämlich Verschleifung mit Nachbartönen und ähnliche Ausdrucksformen (vgl. S. 390 f.).

2) Im Hindustani.

3) Soweit wir die Interpretation der Sanskritliteratur verstehen, fällt dem durch Frequenz, Dauer und Fülle ausgezeichneten Hauptton, »aṃśa«, eine doppelte Funktion zu: erstens regelt er als »graha« (Anfangsnote?) die zeitliche Folge der anderen Töne (»nyāsa«, [Schlußton], »apanyāsa«, [Mittelton] usw.) in der melodischen Phrase; zweitens bestimmt er als »vādī« die Tonalität und den Charakter der übrigen Töne »saṃvādī« usw. s. oben) vgl. Grosset l. c. S. 67 f., 89; Simon: Māgha, Śiśupālavadha II 90, Zeitschr. der deutsch. morgenl. Gesellsch. 57. 1903. S. 520 ff.

verschiedenen »Tonarten« untergeordnet hat. Unsere harmonische Musik hat allerdings das Gefühl für diese Art Tonalität zerstört (wir kennen nur den *Do-* und *La*-modus); es tritt aber deutlich zutage in alten (z. B. lithauischen) Volksliedern und Kirchengesängen und in der japanischen Musik[1]).

Die von uns gefundenen indischen Tonleitern sind alle auch von Tagore[2]) und Day[3]) angeführt. Am weitaus häufigsten findet sich der *Mi*-modus, seltener *Sol-*, *Re-* und *La*-modus, garnicht der *Fa*-modus und der *Si*-modus (letzterer auch weder bei Day noch bei Tagore). Ob wir in den Stücken 15, 24, 25, wirklich den *Do*-modus nach Art unsrer *C*-dur vor uns haben, ist wegen der Stellung der Dominanten sehr fraglich.

Außer dem Gesetz der Intervallenfolge, das unserm diatonischen Dur entspricht, fanden wir noch drei andre; eins ist mit dem unsrer aufsteigenden melodischen Mollleiter identisch (*c d es f g a h c*) [s. Notenbeispiel 11]. Von diesem findet sich auch der entsprechende *Re*-modus (*c des es f g a b c*) [s. Notenbeispiel 6]. Ein zweites entspricht dem Gesetz unsrer harmonischen Mollleiter, welches wir in dem *Sol-* (*c des e f g as b c*) [s. Notenbeispiel 20 I] und dem *Do-* (oder *Fa-*?) modus (*c d es f g as h c* resp. *c d es fis g a b c*) [s. Notenbeispiel 27] vertreten finden. Die dritte Intervallenfolge enthält zwei übermäßige Sekundenschritte in der Oktave; man könnte sie als doppelt harmonisches Moll bezeichnen, s. l. v. v. Wir finden hiervon den *Do*-modus (*c des e f g as h c*) [s. Notenbeispiel 20 II] und den *Fa*-modus (*c d es fis g as h c*) [s. Notenbeispiel 17]. (Beide auch bei Tagore.)[4])

Sehr auffallend ist es, daß die doppelt harmonische Mollleiter (Májamalavagaula) bei den Indern als einfachste und elementarste Form gilt, die auch allen Anfängerstücken (Sāralas) zugrunde liegt[5]).

1) vgl. A. und v. H., l. c. S. 327.

2) Musical Scales.

3) l. c. S. 91 (Hindustani-Leitern) und S. 32—35 (Karnātik-Leitern) usw.

Mi-modus:	Hindustani	7. »Bhairavi«,	Karnātik	8. »Hanumatódi«;
Sol-modus:	»	9. »Janjuti«,	»	28. »Hārikambógi«;
Re-modus:	»	4. »Kāfi«,	»	22. Kārahārapriya«;
La-modus:	»	8. »Sinda-Bhairavi«,	»	20. »Nāta-Bhairavi«;
(Fa-modus:	»	11. »Iman-Kalyāni«,	»	65. Mátsya-Kaliāni«;)
Do-modus;	»	3. »Bilāval»,	»	29. »Déhras'ankārabhárna«.

4) Diesen Mollleitern entsprechen bei Day:

c d es f g a h c —	Hindustani:	fehlt	— Karnātik:	23. Gaurimanuhari;
c des es f g a b c —	»	»	— »	10. Nātakapriya;
c des e f g as b c —	»	»	— »	14. Vakhulabhárna;
c d es f g as h c —	»	6. Pilu	— »	21. Kyravāni;
c d es fis g a b c —	»	fehlt	— »	58. Hāmo-vasántha;
c des e f g as h c —	»	1. Kalindra	— «	15. Májamalavagaula;
c d es fis g as h c —	»	fehlt	— »	57. S'rimhandra.

5) cf. Day, l. c. S. 74.

Die Gesetze der Intervallenfolgen unterscheiden sich 1. durch die Größe der vorkommenden Intervalle (Halbton-, Ganzton-, übermäßige Sekundenschritte), 2. durch die relative Stellung der Intervalle zu einander — während sich die Moden durch die relative Stellung der einzelnen Intervalle zur Tonika unterscheiden, bei gleichbleibendem Gesetz der Intervallenfolge. (Tagore führt außer den von uns gefundenen vier Intervallfolgegesetzen noch Leitern an, die 12 andre Gesetze befolgen.) In diesen Verhältnissen (den verschiedenen Stellungen der Intervalle zueinander und zur Tonika) ist die Ursache der verschiedenen Tonalität zu suchen. Unsre ersten beiden Typen enthalten nur Halb- und Ganztonschritte, sind also diatonische Leitern und unterscheiden sich nur durch die relative Stellung der Halbtonschritte zueinander; die beiden letzten Typen enthalten übermäßige Sekundenschritte, und zwar Typus III einen übermäßigen Sekundschritt, drei Halbtonschritte, Typus IV zwei übermäßige Sekundschritte und vier Halbtöne.

Sowohl aus den von uns gefundenen wie den von Tagore aufgezählten Leitern geht hervor, daß trotz der vielen Kombinationen niemals die Tonika Ausgangspunkt eines übermäßigen Ganztonschrittes ist[1]). Die Tonika muß also durch diatonische Intervalle (Ganz- oder Halbtöne) eingeschlossen sein. In unsrer Musik charakterisiert die Art des Einschlusses (also die melodische Stellung) die Tonika ebenso sehr, wie die oben angegebenen Momente der Frequenz und Dauer usw.; wir empfinden als Tonika denjenigen Ton, von dem nach unten ein Halbton-, nach oben ein Ganztonschritt ausgeht, (*h-c-d*), oder vielmehr, um uns psychologisch genauer auszudrücken: zu dem von unten (resp. oben) ein Halbtonschritt (resp. Ganztonschritt) leitet, die deshalb auch als »Leittöne« bezeichnet werden. Es ist klar, daß in Melodien, denen Moden nach Art der Kirchentöne zugrunde liegen, also auch in den indischen, die psychologische Wirksamkeit der melodischen Stellung hinter den andern tonalitätbestimmenden Momenten zurücktritt, da es sich ja bei den Oktavengattungen gerade darum handelt, die Stellung der Tonika bei gleichbleibendem Intervallfolgegesetz zu variieren[2]). Trotzdem wird man auch hier von Leittönen sprechen können, nur müssen noch andre Faktoren hinzutreten, durch welche die Zugehörigkeit des Leittons zur Tonika deutlich wird (vgl. S. 392).

Aus dem Tonalitätsgefühl für verschiedene Moden bei gleicher Intervallenfolge kann man von vornherein vermuten, daß einem Wechsel des

---

1) Auch in den Hindustani-Leitern, die Day anführt, kommen solche Formen nicht vor, dagegen aber in 12 Karnätik-Leitern.

2) Max Meyer hat versucht, ein allgemein geltendes psychologisches Tonikagesetz zu formulieren. Wir können auf seine Theorien in diesem Zusammenhange nicht eingehen, und behalten uns vor, sie bei andrer Gelegenheit genauer zu erörtern.

melodischen Schwerpunktes bei unverändertem Tonmaterial ein Wechsel der Gesamttonalität der Melodie entspricht, also eine Modulation, wie wir sie, außer der Modulation von einer Durtonart in die dazugehörige Molltonart (*C*-dur nach *A*-moll, Wechsel von *Do*- und *La*-modus) nicht kennen. Eine solche finden wir z. B. im Stück 21, in welchem sich ein *La*-modus auf *fis* verschiebt in einen *Mi*-modus auf *cis*. Sehr charakteristisch ist auch im Stück 7 die Verschiebung des *Sol*-modus auf *c* in den *Re*-modus auf *g*, sowie die analoge Modulation in Nr. 2 (*Sol*-modus auf *b* — *Re*-modus auf *f*). Bei all diesen Modulationen verschiebt sich der melodische Schwerpunkt um eine Quarte nach abwärts.

Unsre gewöhnliche Modulation ist dagegen eine Transposition, die sich so auffassen läßt, daß bei Beibehaltung des Modus eine Verschiebung des Tonmaterials um ein gegebenes Intervall eintritt. Das Intervall, um welches sich das Tonmaterial verschiebt, pflegt bei uns die Quinte zu sein. Auch diese Art der Transposition ist bei den Indern gebräuchlich; so verschiebt sich im Stück 4 dieselbe Melodie zweimal um eine Quinte nach unten[1]).

Da die Quintenverschiebung bei uns deutlich mit dem Harmoniegefühl zusammenhängt, möchten wir auch hier eine derartige Beziehung annehmen, ohne uns allerdings zu entscheiden, ob das Harmoniegefühl die Ursache der Quintenverschiebung ist oder ob letztere aus irgend welchen andern, vorläufig unbekannten Ursachen entstanden, erst zur Entwicklung eines Harmoniegefühls geführt hat. Auch in der japanischen Musik kommen ähnliche Transpositionen vor[2]).

Die schon erwähnte auffallende Bevorzugung des *Mi*-modus in unsren Melodien, von denen sich eine große Anzahl auf dem Dur-Dreiklang aufbauen, würde allerdings, wenn nicht etwa europäischer Einfluß hier mitgespielt hat, auf ein Konsonanzgefühl in unserem Sinne hindeuten.

Auch die Spielweise des Dilrubā ist in dieser Hinsicht interessant. Das c_0 der zweiten leeren Saite wird — in absteigender Häufigkeit — zusammen mit *c*, *g*, *f* oder *e*; (selten) *d* oder *a* angestrichen, nie aber zusammen mit *es* (!), *fis*, *as* (!), *b* oder *h*. Hiernach hätten die Inder wohl ein Gefühl für die Konsonanz der Oktave, Quinte, Quarte, großen

1) Derartige Verschiebungen setzen ein Tonmaterial von relativ großem Umfang und daher bei Instrumentalisten eine gewandtere Beherrschung des Instruments voraus. Man darf vielleicht vermuten, daß der Gebrauch von Saiteninstrumenten mit beweglichen Stegen oder Bünden, vereint mit einem geringen Umfang des Tonmaterials, im Zusammenhang steht mit dem Vorkommen der Oktavengattungen. Wenn man, ohne den Umfang zu vergrößern, die Melodie durch Variationen und Modulationen bereichern will, so ist man auf eine intensive Erweiterung des Melodiematerials angewiesen und gelangt zu kleineren Tonschritten oder neuen Intervallfolgegesetzen, deren praktische Anwendung durch die Beweglichkeit der Stege erleichtert wird. (Vgl. Japan. Musik.)

2) Vgl. A. und v. H. l. c. S. 327.

Terz (letztere beiden Intervalle stehen angeblich auf einer Rangstufe) und etwa noch der großen Sexte; kleine Terz und Sexte würden aber mit dem Triton und den beiden Septimen[1]) zu den Dissonanzen gerechnet. Man wird daran erinnert, daß auch in Europa die kleine Terz sich erst spät einen Platz unter den »Konsonanzen« erkämpft hat. (Die simultane Sekunde freilich gehört auch heute noch für unser Ohr zu den unangenehmsten Dissonanzen.) Jedenfalls ist der Begriff »Moll« auf indische Musik (trotz der »harmonischen Molltonleitern«) ebensowenig anwendbar wie etwa auf japanische.

2. Begriff des Rāga.

Die indische Melodik ist noch durch andere Gesetzmäßigkeiten gebunden als durch die oben erörterten Eigentümlichkeiten des Tonsystems. Wir haben uns nunmehr mit einem Begriff zu beschäftigen, dessen Verständnis dem Europäer die allergrößten Schwierigkeiten bereitet, nämlich dem Begriff des Rāga. Die wörtliche Bedeutung läßt sich etwa als »das Stimmungerzeugende« wiedergeben. Jones[2]) identifiziert Rāga mit Tonart, Modus. Pingle[3]) stellt den Rāga als vornehm klassische Stilart auf eine Linie mit andern Stilarten. Tagore[4]) sagt, es gäbe kein englisches Wort, das dem Rāgabegriff adaequat wäre, ja, dieser Begriff fehle der europäischen Musik überhaupt. An andrer Stelle[5]) übersetzt Tagore Rāga mit »Melody-Type«, welcher Interpretation sich auch Day anschließt. Willard[6]) betont, daß auch unser Begriff »Melodie« oder »Weise« dem des Rāga nicht voll gerecht würde. In den von Tagore mitgeteilten Musikbeispielen finden wir unter andern zwei Rāgas — die sich allerdings sehr ähnlich sein sollen — nebeneinander gestellt mit der Bemerkung: »It will be seen from the above, how the two Rāgas differ from each other in essential particulars«. Wir konnten selbst bei sorgfältigster Analyse diese »essential particulars« nicht entdecken. Unser Parse spielte uns Rāga Behāg vor; gleich darauf denselben Rāga noch »auf zwei andere Arten«. Zunächst schien es uns, als hätten wir drei völlig verschiedene Melodien gehört. Herr Dr. Simon teilt uns brieflich mit, daß vom Rāga in der handschriftlichen Literatur »zwar nirgends explicite, aber oft genug implicite die Rede ist«.

Man wird zugeben müssen, daß ohne die Kenntnis dieser Literatur einiger Mut dazu gehört, an die Entwirrung dieses Knotens von Widersprüchen sich heranzuwagen. Das letzte Wort in dieser Angelegenheit

1) Vgl. auch die Vermeidung des Si-Modus (»Si contra Fa«).
2) l. c.
3) l. c.
4) Hindu Music.
5) Specimina.
6) In Tagore's Sammlung.

gebührt sicherlich dem Orientalisten; sie mit Stillschweigen zu übergehen, schien aber bei der bedeutenden Rolle, die der Rāgabegriff offenbar nicht nur in der theoretischen, sondern auch in der praktischen indischen Musik spielt, nicht angängig.

Wir wollen zunächst die Unmöglichkeit nachweisen, den Rāgabegriff mit einem unsrer europäischen musikalischen Begriffe zu identifizieren. Rāga deckt sich nicht mit dem Begriff Tonleiter: denn es gibt verschiedene Rāgas, denen dieselbe Leiter zugrunde liegt. Ebensowenig ist Rāga mit Modus zu verwechseln, denn derselbe Modus kann sich bei verschiedenen Rāgas finden. Als bestimmte Melodie in unsrem Sinne kann man Rāga nicht bezeichnen, weil die innerhalb eines und desselben Rāgas zulässigen Variationen einen ganz verschiedenen melodischen Eindruck auf uns machen. Allerdings konnten Verwechslungen des Rāga mit diesen Begriffen nur vorkommen, weil jeder dieser Begriffe mit zu den Bestimmungsstücken des Rāga gehört. Ein und derselbe Rāga kann stets nur aus demselben Tonmaterial bestehen; d. h. das Intervallfolgegesetz der Leiter muß gewahrt bleiben. Leiterfremde Töne sind als rāgafremde Töne (Vivādī) verpönt[1]). Es gibt Rāgas, die in der aufsteigenden Melodik ein anderes Leitergesetz (Ārohaṇa) befolgen, als in der absteigenden (Āvarohaṇa), analog unsrem melodischen Moll. Auch der Modus ist für jeden Rāga bestimmt. Denn die melodischen Schwerpunkte, die den Modus charakterisieren (Tonika und Dominanten in unsrem Sinne) kennzeichnen auch den Rāga in seiner Tonalität. Dies ist offenbar ein sehr wichtiges Kriterium, auf das wir noch zurückkommen werden.

Ursprünglich war der Rāga vermutlich eine Melodie in unsrem Sinne, von einem bestimmten Komponisten herrührend. Von diesen teilweise sehr alten Melodien hat sich durch mündliche und schriftliche Tradition dasjenige bis auf den heutigen Tag erhalten, was nach indischen Begriffen das wesentliche an ihnen ist, eine Art Melodieskelett, das für die heutigen Kompositionen nicht nur vorbildlich, sondern normativ geworden ist[2]). Neuere Kompositionen, die die alten Vorbilder nicht berücksichtigen, gelten als stilverletzend und unklassisch. Es gibt daher keine Komponisten in unserm Sinne, da die Kompositionen eigentlich Variationen eines alten Themas sind. Andrerseits ist jeder reproduzierende gleichzeitig produzierender Künstler, da dem Spieler nie eine voll ausgeführte Komposition übermittelt wird.
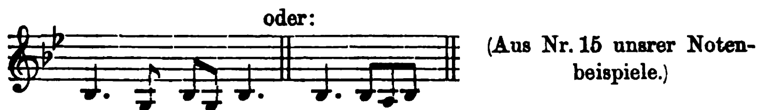
Die Variationen, welche den Gesetzmäßigkeiten keinen Abbruch tun,

1) Allerdings ist es, vermutlich aber erst in jüngerer Zeit, bei gewissen Rāgas üblich, einzelne Rāgatöne mit rāgafremden Tönen wechseln zu lassen (vgl. Day, l. c. S. 44).

2) Der Ausdruck rāga ist jüngeren Datums; der Begriff deckt sich mit dem älteren der jāti (vgl. Grosset, l. c. S. 88; Day, l. c. S. 38).
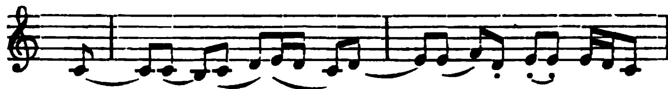
bestehen, soweit wir beobachten konnten, in folgendem: Töne, die nicht als melodische Schwerpunkte zur Charakteristik des Rāga gehören, können ausfallen. Wiederholungen einzelner Töne und melodischer Phrasen sind dem Belieben des Spielers anheim gestellt. Rhythmische Änderungen sind ebenfalls in weitem Maße gestattet. Aus unsren Beispielen [1]) müßte man sogar schließen, daß auch die taktliche Einteilung nicht durch den Rāga normiert ist. Von andrer kompetenter Seite wird dagegen versichert, daß zu jedem Rāga ein bestimmter Takt (Tālā) gehöre.

Das gänzlich Unveränderliche des Rāga sind seine mehrfach erwähnten charakteristischen Haupttöne: Diese sind nicht nur durch Frequenz und Dauer ausgezeichnet, sondern auch durch gewisse melodische Formeln (Verzierungen) z. B.

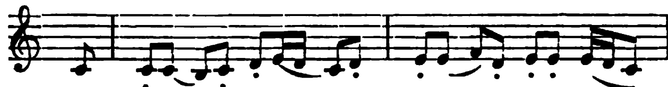


Hierher gehört auch die Schlußformel des Joḍa (vgl. S. 392).

Zu den Charakteristiken des Rāga gehört auch die Mūrchanā; auch über diesen Begriff herrscht weder in der indischen Originalliteratur noch in den europäischen Interpretationen Einigkeit. Wahrscheinlich bedeutet Mūrchanā [2]) ein Legato, das einen Hauptton des Rāga mit anderen Tönen verbindet; ob nur eine oder mehrere, benachbarte oder entferntere Tonstufen mit dem Hauptton verbunden werden, ist schwer zu entscheiden; vielleicht handelt es sich um eine Art Pralltriller (Hauptton mit nebenliegender Śruti? [Pingle]), vielleicht um eine im Glissando ausgeführte Leiter [3]), vielleicht auch bloß um die Legato-Technik im allgemeinen, durch die melodische Phrasen, zu einer Einheit verbunden, andern gegenübergestellt werden. Daß diese Art der Phrasierung eine wesentliche Rolle in der indischen Musik spielt, konnten wir z. B. daraus entnehmen, daß in Nr. 19, wenn statt:



folgende Strichart verwendet wird:



---

1) Vgl. Nr. 15a und 15b; 18a, 18b und 18c.

2) Day erklärt Mūrchanā als die Summe aller Charakteristiken (also die Charakteristik) eines Rāgas, gibt aber für diese Interpretation keine Quellen an.

3) Vgl. Grosset, l. c. S. 86.

das Stück nach Davar's Aussage einen ganz anderen Charakter erhält[1]). Nicht nur die Legato-, auch die Glissando-Technik haben die Inder zu großer Vollkommenheit ausgebildet.

Im allgemeinen werden zwei Arten des Glissandos unterschieden: Die eine entspricht unserm Geigenglissando, besteht also aus einem Gleiten des Fingers über die Saite (Gamaka, Ghṛshṭaka, oder Ghasita[2]), bei der andern wird der Hauptton, während er erklingt, durch eine Verstärkung des Saitendrucks erhöht. (Miṇḍa[3]). Mit dieser Glissandotechnik werden nicht nur unmittelbar benachbarte Töne, sondern auch größere Intervalle verbunden, auch wird der Mordent durch Verdoppelung zum Triller ausgebildet. Außer dem einfachen Triller ohne Nachschlag (Janjama) wird oft aus drei nebeneinanderliegenden Tönen eine Art Triller (Murki) gebildet.

Wie wichtig die Murchanās und andere Verzierungsformen sind, ist daraus ersichtlich, daß ihr Fehlen die ganze Stilform verändert; aus dem Rāga wird ein Jīlha, eine leichtere musikalische Form, welche sich minder streng an die Rāgagesetze hält.

Neue Formen werden auch durch die Vermischung zweier Rāgas gebildet (vgl. Notenbeispiel Nr. 14, 25). In derartigen Mischrāgas, die hauptsächlich in Nordindien häufig sind, findet man also verschiedene Leitern, Moden usw. vereinigt. Das Erkennen des Rāga in einer Melodie setzt schon bei den Indern einen hohen Grad musikalischer Bildung voraus, ist also für den Europäer um so schwieriger.

Die Angaben der Autoren über die Zahl der existierenden Rāgas ist außerordentlich schwankend. Zur Zeit Krishṇa's soll es 16000 gegeben haben, Somā (um 1600) kennt 960, Kalināthа 90 usw.

Nach orientalischer Weise entspricht dem Rāgabegriff eine symbolisch-mythologische Personifikation, die in bildlichen Darstellungen Ausdruck findet. Die männlichen Ragas haben eine Anzahl weiblicher Rāgiṇīs im Gefolge. Ein musikalischer Unterschied zwischen Rāgas und Rāgiṇīs besteht nach den Angaben der Autoren nicht. Dagegen besteht zwischen den einzelnen Rāgas oder Rāgiṇīs offenbar ein Unterschied des Stimmungsgehaltes, der für den Inder so stark ist, daß jeder Rāga nur zu bestimmten Tages- und Jahreszeiten vorgetragen werden darf. Der Unkundige würde daher bei einem indischen Musiker unbedingt eine Fehlbitte tun, wenn er ihn am Vormittag auffordern würde, einen Rāga zu spielen, der für den Abend bestimmt ist. Wahrscheinlich ist es nicht sowohl der
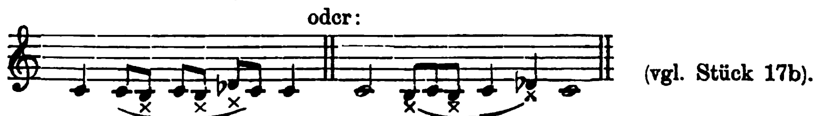
1) Auch in der japanischen Vokal- und Instrumentalmusik unterscheidet die Legatotechnik den vornehmen Musikstil von dem gewöhnlichen.

2) Offenbar identisch mit dem von R. Simon, l. c., sub Nr. 10 erwähnten »Gharshaṇa«.

3) Bei Simon sub Nr. 6 »Dolana«. Dieselbe Saitendrucktechnik spielt eine große Rolle in der Spielweise der japanischen Koto (vgl. A. und v. H. l. c. S. 324).

musikalische Stimmungsgehalt als der des alten Originaltextes, der diesem strengen Reglement zugrunde liegt. Überhaupt scheint Text und Melodie in inniger Beziehung zu einander zu stehen; die 29 verschiedenen musikalischen Stilformen, die Tagore[1]) anführt, unterscheiden sich hauptsächlich durch den Text, meist auch durch den Aufbau der Gesänge. Außer wirklichen Textworten werden häufig die indischen Solmisationssilben und Trommelsilben (vergl. S. 398 Anm. 1) verwendet. Befremdend wirkt es, daß auch der Name der Stilart im Text vorkommen muß. Wir greifen von den Stilformen zur näheren Besprechung diejenigen heraus, die sich in unsren Notenbeispielen vertreten finden.

Die bemerkenswerteste ist Ālāpa oder Joḍa, die nach Pingle eine spätere Form des Dhrupada[2]) darstellt. Sie läßt den Rāgacharakter deutlich erkennen und soll an dessen Gesetzmäßigkeiten am strengsten festhalten; Tonfolgen und Haupttöne (Vādī) dürfen nicht verändert werden, rāgafremde Töne (Vivādī) sind verpönt, und die Noten müssen von richtiger Dauer sein. Das ganze Stück wird vorwiegend glissando vorgetragen, mit viel Verzierungen (Mūrchanās) und in langsamem Tempo, besitzt keine strenge rhythmische Gliederung, keine bestimmte Taktart. Die Melodie wird ohne Text mit Brummstimme oder auf sinnlosen Silben oder Solmisationssilben gesungen; den Abschluß des Liedes bildet eine stereotype Kadenz (Mukh [Antlitz]). Z. B.:



Die mit × bezeichneten Töne (*h* und *des*), die man wohl als Leittöne bezeichnen kann, variieren je nach dem Rāga zu *b* oder *a* resp. *d* oder *es*. Diese Kadenz soll dem Hörer den Schluß des Stückes[3]) anzeigen und dient wohl gleichzeitig mit zur Charakterisierung der Tonika. Wir werden einerseits an die bekannte Schlußformel der Zigeunermelodien, andererseits an die »Tropen« erinnert, die ebenfalls für die Unterscheidung der plagalen und authentischen Kirchentöne Bedeutung hatten.

Die bisher genannten Formen gehören der vornehmen klassischen Musik an, die Musikbeispiele der Gruppe *A* und *C* stimmen dagegen mit der Beschreibung überein, die in der Literatur von der Stilform Thumri[4])

1) Specimina of Indian songs.

2) Dhrupada ist seinerseits wieder eine spätere Form der alten originalen Padas und Bhajamas (Gebete, Psalmen, Liebeslieder an Krishṇa); auf den Dhrupada greifen sanskritunkundige indische Musiker bei Streitfragen über Form oder Skelett eines Rāga zurück, da er sich von der alten Tradition wenig entfernt. — Vgl. auch Day, l. c. S. 86.

3) Nach Day bildet der Ālāpa gewissermaßen den ersten Satz des Rāga, dem regelmäßig ein zweiter, streng rhythmischer Satz, Madhyamakāla, folgt. Vielleicht entspricht diesem das, was Davar als »gewöhnliche Form« bezeichnet (vgl. Nr. 17a und b).

4) Day schreibt »Thungri«.

entworfen wird. Danach wären Thumri Tanz- und Liebeslieder, in welchen leichte Rāgas und einfache Tālas verwendet werden; der Umfang dieser Gesänge beschränkt sich auf eine Oktave; Miṇḍa und Ghasita sind selten.

Dem Thumri ähnlich, aber durch besonders viel Koloraturen (Tāna) und rhythmische Freiheiten ausgezeichnet, ist das ursprünglich persische Ghazal. Die Musikbeispiele 18c und 26 repräsentieren diese Form.

3. Rhythmus.

Die Einteilung einer Melodie in Takte ist lediglich ein Hilfsmittel für die Auffassung des Rhythmus. Die Taktstriche sind dazu da, bestimmte gleichgroße rhythmische Gruppen den Hauptakzenten (Ictus) entsprechend zu begrenzen. Der psychische Vorgang der rhythmischen Auffassung wird hierdurch nur unvollkommen dargestellt. Über das Tempo sagt die Takteinteilung nichts aus; die Elemente unseres Notierungssystems (Achtel, Viertel) besitzen keinen absoluten Dauerwert; ob ein Komponist ein Stück als Andante im $^3/_8$- oder als Allegretto im $^3/_4$-Takt schreibt, ist vollkommen seiner Willkür überlassen. Die feinere rhythmische Gliederung innerhalb des Taktes, der Wechsel längerer oder kürzerer Noten hat mit der Takteinteilung nur insofern zu tun, als Längen neben Kürzen ein psychisches Übergewicht haben und gleichsam akzentuiert erscheinen; da dem Übereinkommen nach der Taktstrich regelmäßig vor den Hauptakzent gesetzt wird, finden wir, wenn wir den Takt als losgelöste Einheit betrachten, gewöhnlich die längere Note am Beginn des Taktes, also einen fallenden Rhythmus. Wollte man mit den Taktstrichen die psychologisch zusammengehörenden Gruppen begrenzen, dann müßte man umgekehrt die Taktstriche vor den weniger betonten (kürzeren oder rhythmisch mehr gegliederten) Teil der Gruppe und hinter den Hauptakzent (den längeren, rhythmisch ungegliederten Teil) setzen. Es würde dann der sogenannte Auftakt, welcher zum Akzent hindrängt, mit diesem auch graphisch vereint sein[1]). Die Erwartungsspannung, die in diesem hindrängenden Moment liegt, verleiht auch dem Auftakt selbst eine gewisse Betonung, die sich besonders deutlich im $^3/_4$-Takte |♩ ♩ ♩| zeigt[2]). Durch den betonten Auftakt unterscheidet sich der echte $^4/_4$-Takt |♩ ♩ ♩ ♩| von dem

1) Wir haben hier selbstverständlich nur die einfachsten Verhältnisse im Auge und sehen von allen rhythmischen Pikanterien ab.

2) Die Betonung des Auftaktes konnte auch experimentell nachgewiesen werden, vgl. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, Philos. Studien IX. und Ebhardt, Beitr. z. Psychol. des Rhythmus und des Tempo, Ztschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Bd. 18.

aus zwei $^2/_4$-Takten bestehenden $^2/_2$-Takt [notes] In letzterem sind das erste und das dritte Viertel als gute Taktteile der beiden $^2/_4$-Takte betont; doch ist der Ton auf 3 schwächer, weil es der schlechte Taktteil des $^2/_2$-Taktes ist. Solche Zusammenfassungen kleinerer Takte in größere sind auch in unsrer Musik häufig. Der bekannteste Takt dieser Art ist der $^6/_8$-Takt, der eine Zusammenfassung von zwei $^3/_8$-Takten darstellt [notes]. Bei dem in Achtel gegliederten $^3/_4$-Takt dagegen fiele der zweite Hauptton auf das 5. Achtel entsprechend dem obigen Schema [notes]. Entgegen der graphischen Ausdrucksweise fassen wir häufig größere melodische Perioden zu einer psychologischen Einheit zusammen (z. B. in der 4-taktigen Passacaglia). Diesem Gefühl für die Zusammengehörigkeit größerer Perioden arbeiten die Taktstriche in gewisser Weise entgegen, indem über den Taktstrich hinweg manchmal ein innigerer Zusammenhang der Melodie besteht als zwischen den Taktstrichen. Es ist wohl möglich, daß wir durch das optische Taktbild uns verführen lassen, eigentlich unselbständige kleinere Gruppen als selbständige Einheit aufzufassen, und dadurch das Gefühl für die Einheitlichkeit großer Gruppen geschwächt wird. Die Gliederung in kleine Takte, die Anwendung zahlreicher Icten ist ein Erfordernis der polyphonen Musik, und die einzelnen Stimmen rhythmisch zusammenzuhalten; so nahm auch, je mehr sich die Aufmerksamkeit dem Zusammenklang zuwendete, das Gefühl für die melodische Zusammengehörigkeit allmälig ab. Die Vertikale in der Partitur ist der Feind der Horizontalen.

In der homophonen Musik dagegen ist die Melodie durch keine derartigen Hindernisse eingeschränkt. Es ist anzunehmen, daß, wo die Aufmerksamkeit nicht vom Melodischen abgelenkt wird, sich leichter ein starkes Gefühl für größere melodische und rhythmische Zusammenhänge ausbilden kann.

Hieraus ergibt sich unmittelbar, daß ungeradzahlige Taktarten, $^5/_4$, $^7/_4$ usw., die wir unwillkürlich durch Icten in zwei oder mehr Teile zerlegen, homophon musizierenden Völkern viel natürlicher erscheinen und daher bei ihnen häufiger sind als bei uns. Auch ist in einer längeren nicht durch Icten unterbrochenen Periode eine abwechslungsreichere rhythmische Gliederung möglich; offenbar ist die Variationsmöglichkeit nach Anzahl, relativer Dauer und Verteilung der Längen und Kürzen um so größer, je länger die ictenfreie Periode. Erweiterungen und Verkürzungen eines Taktes bei seinen Wiederholungen bedeuten eine um so geringfügigere Veränderung, je kleiner sie sind im Verhältnis zur absoluten Länge des Taktes. Ein $^5/_4$-Takt zwischen $^4/_4$-Takten wird natürlich

stärker als Unregelmäßigkeit empfunden als ein $^{13}/_4$-Takt zwischen $^{12}/_4$-Takten.

Wir haben bisher versucht, in aller Kürze die rhythmischen Verhältnisse zu deduzieren, die sich in homophoner Musik im Gegensatz zur polyphonen und harmonischen Musik ergeben können; bevor wir aber an ihre induktive Bestätigung durch unsere indischen Melodien gehen, wollen wir noch die Kriterien erörtern, nach welchen wir, wie Musik überhaupt, so auch die fremder Völker rhythmisch auffassen: Neben den bereits erwähnten Kriterien der dynamischen Akzentuierung (Intensitätsunterschiede) und der relativen Tondauer (Temporale Unterschiede) wird unsere rhythmische Auffassung (Gruppierung durch Verteilung subjektiver Akzente) noch durch eine Reihe qualitativer Faktoren geleitet. Ein Ton mag sich ceteris paribus durch Tonhöhe und Klangfarbe oder was immer von einer Reihe andrer Töne unterscheiden, immer wird die Aufmerksamkeit durch die Abweichung in Anspruch genommen und der betreffende Ton erhält so ein psychisches Übergewicht (Psychologischer Akzent). In der Melodie, wo wir es immer mit einer Reihe verschiedener Tonhöhen zu tun haben, kommen außer dem rein tonalen Element (relative und absolute Tonhöhe)[1]) gewisse melodische Momente in Betracht. Das häufige Wiederkehren einzelner Töne und ganzer Phrasen stattet dieselben mit einer gewissen Bekanntheitsqualität aus und hebt sie so vor anderen hervor. Gewisse stereotype Wendungen, die zu einer Wiederholung überleiten oder zu einem Abschluß führen, lassen den Eintritt der bekannten oder abschließenden Töne auf dem guten Taktteil erwarten. In der harmonischen Musik kommen noch eine Anzahl von Momenten hinzu, die sich aus den psychologischen Eigentümlichkeiten simultan erklingender Töne (Konsonanz, Distanz usw.) ergeben, von denen wir aber hier füglich absehen können.

Wir dürfen wohl annehmen, daß mit dieser Aufzählung die psychologischen Momente, die für die Rhythmisierung in Betracht kommen, auch für exotische Musik erschöpft sind, ob aber und in welchem Sinne eine Abstufung der Wertigkeit unter ihnen statthat, ist schon in unsrer Musik nicht leicht zu entscheiden, umso schwieriger in fremdländischer. Analogieschlüsse nach unserer Musik sind jedenfalls zu verwerfen.
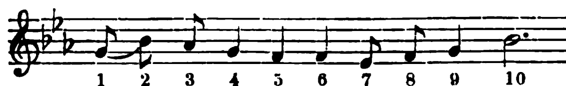
Alle erwähnten Momente können vikariierend füreinander eintreten, können vereint sich unterstützen oder, miteinander konkurrierend, sich gegenseitig abschwächen. Unsere Melodik ist derart, daß die einzelnen Momente sich meist wechselseitig unterstützen, während ihr Gegeneinanderarbeiten nur gelegentlich als rhythmische Pikanterie vorkommt.

---

1) Höhere Töne sind bekanntlich durch größere Empfindungsstärke, tiefere Töne durch ein größeres Volumen ausgezeichnet.

Es ist sehr wohl möglich, daß in homophoner Musik gerade in dem Gegeneinanderarbeiten der einzelnen Faktoren ein Ausdrucksmittel von besonderem Reiz liegt, das, ähnlich wie bei uns der harmonische Zusammenklang, im Laufe der Jahrhunderte zu einer Stileigentümlichkeit geworden ist, deren Beherrschung durch phylogenetische Einübung Allgemeingut des Volkes geworden ist. Eine andere Möglichkeit wäre die, daß einem oder dem anderen der rhythmusbestimmenden Faktoren ein derartiges Übergewicht zukommt, daß das Gegenspiel der anderen im Hintergrunde des Bewußtseins bleibt und die durch den einen Faktor bedingte Auffassung nicht stört.

Unsere indischen Melodien zeigen uns eine treffliche Illustration der erörterten Verhältnisse. Zunächst möge ein Beispiel zeigen, wie wir zu einer Art der Rhythmisierung gelangen, die der indischen, wenigstens dem dynamischen Akzent nach, entgegenläuft. Den Anfang der Melodie Nr. 2



in der wir durch die dynamischen Akzente (Handschlag) einen zweiteiligen Rhythmus erkennen, fassen wir folgendermaßen: Die Achtelfiguren[1]) (1, 2, 3 und 7, 8) scheinen uns infolge ihrer reicheren Gliederung als Auftakte zu den schwereren ungegliederten Vierteln hinzuleiten; letztere (4 und 9) sind daher für uns die guten Taktteile; diese psychologischen Motive sind so stark für uns, daß wir die synkopierte Wirkung von 10 mit in Kauf nehmen; isoliert hätten wir 9 als Auftakt zu einem guten Taktteil 10 gefaßt. Unsere Taktauffassung wird durch den weiteren Verlauf der Melodie (s. S. 355) noch gefestigt und durch den konträren dynamischen Akzent nicht gestört. Diesen Sinn hat es, wenn wir sagen, die Inder betonen die »schlechten« Taktteile. Es liegen also zwei Möglichkeiten vor: Entweder unsere schlechten Taktteile entsprechen den guten Taktteilen der Inder (nach nicht-dynamischen Kriterien) — dann entspricht der aufgesetzte dynamische Akzent zwar unserer Art der dynamischen Akzentuierung auf dem guten Taktteil, die melodische Rhythmisierung müßte aber anderen Kriterien folgen als bei uns. Oder unsere schlechten Taktteile sind auch für die Inder schlechte Taktteile, dann stimmen wir in der melodischen Rhythmisierung mit ihnen überein, aber der aufgesetzte dynamische Akzent ist unserem entgegengesetzt. Diese uns ungewohnte Art der Rhythmisierung tritt in den indischen Melodien auch sonst vielfach zutage (Synkopen, rhythmische Verschiebungen). Sie

1) Die Sechszehntel bei 4 und 6 wirken nur als Mordente und geben als solche den verzierten Tönen einen melodischen Akzent. Die Wirkung wird durch die hier gewählte vereinfachte Schreibweise nicht geändert.

ist auch bei den Siamesen[1]), Javanen[2]), Japanern[3]) und verschiedenen nordamerikanischen Indianerstämmen[4]) beobachtet worden. Schon hieraus geht hervor, daß es sich im vorliegenden Fall nicht um eine vereinzelte Pikanterie handeln kann, ganz abgesehen von der Volkstümlichkeit des Liedes und dem Bildungsmangel der Sängerinnen. Nach dem oben Gesagten läßt sich die Gegenrhythmisierung vielleicht so interpretieren, daß die subjektive Eindringlichkeit der melodischen Rhythmisierung, die in unserem Sinne guten Taktteile derartig stark hervorhebt, daß eine Addition dynamischer Akzente zu den melodischen unnötig ist, vielmehr über den Melodierhythmus ein zweiter, entgegengesetzter, gelegt werden kann[5]); wir hätten hier eine Art rhythmischen Kontrapunkts.

Vielleicht hat auch die Akzentuierung der schlechten Taktteile eine

---

1) Vgl. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, Beitr. z. Akustik u. Musikwiss. Heft III (1901).

2) Vgl. Land, Die Tonkunst der Javanen, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V. (1889).

3) Vgl. Abraham und v. Hornbostel l. c.

4) Vgl. Stumpf, Lieder der Bellakula-Indianer, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. II. (1886) und Phonographierte Indianermelodien, ebenda VIII. (1892).

5) Für diese Interpretation spricht vielleicht auch das Verhältnis von Text und Melodie in altindischen Gesängen, über das wir allerdings nicht nach eigener Erfahrung urteilen können. Nach Burnell (Ârsheyabrâhmaṇa, Mangalore 1876, Einleitung) wird in der frühesten Literatur zwar schon zwischen Gesang (sâman) und Text (ṛic) unterschieden, ersterer aber für wichtiger gehalten. Textakzent und Melodietöne werden in früher Zeit identifiziert (Saṃhitopanishadbrâhmaṇa, 1877 S. VIII) und bei der Rezitation des Sâmaveda mit den Fingern markiert (Jaiminiyatext S. XIV ff., woselbst eine Art Guidonischer Hand, die sich werkwürdigerweise auch in China findet, vgl. Gilman, Chinese musical system; Philos. Rev. Boston 1892). Der Sinn der vedischen Texte war schon in einer Zeit unverständlich geworden lange bevor sie schriftlich fixiert wurden (Ṛiktantravyâkaraṇa, 1879). Zweifellos ist der vedische Akzent ein rein tonaler: man unterscheidet einen Tiefton (anudâtta), Hochton (udâtta) uud Höchstton (svarita). Der eigentliche dynamische Sprechakzent ist von dem tonalen unabhängig (ähnlich im Chinesischen, den indochinesischen Sprachen, den Bantu-Sprachen, dem Ev̇e (Togo) und wahrscheinlich auch in der altgriechischen Rezitation; vgl. M. Haug, Über die vedischen Akzente, Ztschr. d. deutsch. morgenl. Ges. 17, 1863 und Über das Wesen und den Wert des vedischen Akzents, Münchner Akad. Ber. 13, 1872; J. Wackernagel, Altindische Grammatik, Göttingen, 1896, I. §§ 244 ff.; O. Fleischer, Neumenstudien, I. Leipzig 1895). Aus all diesem darf man wohl schließen, daß der Melodierhythmus auch für die indische Metrik von höherer Bedeutung ist als der dynamische Akzent. Dasselbe meint offenbar H. Jacobi (On Indian metrics, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde der Morgenl. V. 1891), wenn er die (dynamischen) Trommelrhythmen für sekundär hält und aus der paradox klingenden Behauptung: »Indian music is not rhythmical«, folgert, der Ictus könne zur Erklärung der indischen Metrik nicht herangezogen werden. — Übrigens braucht, was der Liturgie des Somaopfers eigentümlich war (vgl. auch Chrysander, Über altindische Opfermusik, Vierteljahrsschrift f. Musikw. I. 1885), nicht auch für profane moderne Musik zu gelten. Wir wollen uns daher mit diesem kurzen Hinweis begnügen, ohne uns auf weittragende theoretische Verallgemeinerungen einzulassen.

ähnliche psychologische Ursache, wie bei uns die Betonung des Auftaktes (s. oben). Auch in den anderen Melodien, in denen wir die Trommelbegleitung festlegen konnten, fanden wir rhythmische Kontrapunkte. In Nr. 27 ist nach unserer Auffassung der Trommelrhythmus dem Melodierhythmus total entgegengesetzt. Während in diesem 5/4-Takt (nach unserer Schreibweise) 1 und 3 und allenfalls 5 betont ist, fallen die Trommelschläge auf das 1., 2. und 4. Achtel. Ähnlich in Nr. 19, 20, 23, 24[1].

Auch wir kennen in unserer Musik ein Gegeneinanderarbeiten der rhythmusbestimmenden Elemente, wenn auch nur selten und gelegentlich während weniger Takte oder kurzer Teile. Schon nach wenigen Takten einer Melodie sind wir in eine bestimmte rhythmische Auffassung hineingezwungen, die wir auch im Bewußtsein festhalten, wenn durch die rhythmische oder melodische Betonung eine Taktverschiebung oder Taktänderung dem Bewußtsein mitaufgedrängt wird. Die hierbei nötige Teilung der Aufmerksamkeit fällt uns schwer. Der Anfänger pflegt sich dadurch zu helfen, daß er das innerliche Festhalten des alten Rhythmus auch äußerlich durch Betonung markiert. Wendet man die Aufmerksamkeit zu sehr der neuen rhythmischen Gruppierung zu, so kann man die alte Rhythmisierung ganz aus dem Bewußtsein verlieren; dann hört allerdings auch der Reiz der Gegenrhythmisierung auf und das Einsetzen und Aufhören des neuen Rhythmus erscheint, da die logische Verbindung fehlt, sprunghaft. Bei den Indern finden wir so häufig Synkopen und rhythmische Verschiebungen, daß wir oft gar keinen durchgehenden Hauptrhythmus bestimmen, sondern gezwungen sind, fortwährende Taktverschiebungen anzunehmen. In Nr. 23 z. B. sind wir bei A gezwungen einen 3/4-Takt anzunehmen, würden B aber isoliert als 6/8-Takt auffassen. Ähnlich hätten wir Nr. 25 zuerst als 3/4-Takt bezeichnet, doch wurde unsere Auffassung durch einzelne Takte, namentlich die Stelle bei E und E^1 umgestimmt; allerdings ist es auch möglich, den Anfang als 6/8-Takt zu fassen[2].

In Nr. 19 täuschen die dynamischen Akzente uns einen 2/4-Takt vor, dem sich indes der erste Teil in keiner Weise fügen will; nach 3/4 (oder

---

1) Die Inder besitzen für ihre Trommelschläge eine Art Solmisation, mit der Längen und Kürzen und technische Arten des Anschlags bezeichnet werden. Nach Pingle's Darstellung werden die Rāgas »in einen Tāla« (Rhythmus) gesetzt. Die Rhythmisierung wäre danach etwas Sekundäres und dem Spieler überlassen. Angeblich soll in neuerer Zeit die Trommelbegleitung durch komplizierte Rhythmik der Melodik Eintrag tun.

2) Wir wissen nicht, wie die Inder selbst diese Lieder rhythmisieren, immerhin mag die auffallendeTatsache, daß weder bei Pingle noch bei Tagore ein 3/4-Rhythmus erwähnt wird, einen Fingerzeig geben. Dagegen bringt letzterer Beispiele für drei verschiedene 6/8(?)-Takte: »Khemta« = viermal die Gruppe ♪ 𝅘𝅥𝅯; »Ekatala = zwei 3/8-Gruppen (beide in »Specimina of Ind. songs«) und Chautālā = 2/8 + 2/8 + 1/8 + 1/8 (?, in »Vedic Hymn«, 1878).

$^6/_8$?) dagegen läßt sich das ganze Stück einheitlich gliedern. Rhythmische Verschiebungen, welche in regelmäßiger Folge miteinander wechseln, lassen sich wohl besser als komplizierte Gliederung einer großen Periode darstellen. So zeigt der Trommelrhythmus in Nr. 20 eine 3-gliedrige steigende, in regelmäßigem Wechsel mit einer 2-gliedrigen fallenden Periode, und statt einen $^3/_2$-Takt mit einem $^6/_4$-Takt alternieren zu lassen, wird man wohl besser eine 12-gliedrige Gruppe annehmen. || ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ || In analoger Weise ordnen sich in Nr. 24 drei $^4/_4$-Takte zwanglos zu einer 12-teiligen Gruppe, denn wir können die Melodie ebensogut in vier 3-teilige Gruppen zerlegen. Weiter finden wir einen $^5/_8$-Takt (Melodierhythmus $2 + 3$, Trommelrhythmus $3 + 2$) in Nr. 27, 7-teilige Takte in Nr. 1 ($3 + 4$) und Nr. 8 ($4 + 3$), einen 13-teiligen Takt ($4 + 4 + 5$) in Nr. 18b, einen 14-teiligen ($3 \times 4 + 2$ in Nr. 5), einen 16-teiligen ($4 + 3 \times 4$) in Nr. 3.[1])

Die Annahme größerer Perioden[2]) erklärt in einfacher Weise die häufigen Erweiterungen und Verkürzungen einzelner Takte resp. Taktteile (vgl. namentlich Nr. 14 bis 19 und Analysen). Hyperkatalektische Schlüsse, wie wir sie in Nr. 14, 16 und 19 finden, entsprechen vollkommen unseren Schlußfermaten. Auch die Erweiterungen im Innern eines Taktes können Fermaten verglichen werden, weil sie meistens durch Wiederholung oder leichte Umspielung einzelner Töne entstehen (vgl. die $^5/_4$-Takte in Nr. 14, den $^6/_4$-Takt in Nr. 16 bei C usw.). Ein weiterer Beweis für die

1) Bei Tagore (Specimina) auch Beispiele für 10- und 15-teilige Rhythmen. Außer dem gewöhnlichen $^5/_8$-Takt (»Surphakta«) findet sich daselbst auch ein aus zwei Gruppen von ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 bestehender (»Kähärbä«)

2) Wir fanden nachträglich bei Day unsere Vermutung, daß die Inder größere Perioden zu einer Einheit zusammenfassen, bestätigt. Im Karnätik wird als Täla ein Schema bezeichnet, nach dem die einzelnen größeren Melodieteile (Perioden) sich aufbauen. Die einzelnen Teile der Periode sind am besten als Taktgruppen zu bezeichnen, in denen die Zahl der Icten (Takte) variieren kann. Es entstehen dadurch zu den 7 Tälas je 5 Varianten (Jätis), so daß im Ganzen 35 verschiedene Perioden möglich sind. Wir geben hier die von Day mitgeteilte Tabelle in vereinfachter Form wieder, indem wir die Taktgruppen als a (mit variabler Taktzahl), b (stets 2 Takte) und c (ein Takt) bezeichnen.

Täla	Periode
Dhruva	a, b, a, a
Mátsya	a, b, a
Rúpaka	a, b
Jhampa	a, c, b
Triputa	a, b, b
Atatäla	a, a, b, b
Ekatäla	a

Je nach der Taktzahl von b unterscheidet man folgende Varietäten:

Jäti	b =
Chaturúshra	4
Tíshra	3
Míshra	7
Cúndha	5
Sankírna	9

Besonders häufig ist Chaturúshra jäti von Triputa täla: 4, 2, 2 unter dem speziellen Namen Äditäla.

Möglichkeit, größere Gruppen rein nach dem melodischen Rhythmus aufzufassen und im Gedächtnis zu behalten, scheint uns darin zu liegen, daß man eine Melodie sehr wohl auswendig singen resp. spielen kann, ohne sie (zählend) oder taktierend rhythmisch gliedern zu können. Es ging uns so bei mehreren Stücken mit ungewohnten Rhythmen (z. B. Nr. 1, 19), daß wir die Melodie (auch rhythmisch) richtig singen konnten, ohne noch zu wissen, um welche Taktart es sich handelte. Herr Davar spielte seine Stücke, wie man aus den untereinander übereinstimmenden Wiederholungen sehen kann, genau rhythmisch, konnte aber weder seine eigenen, noch andere indische Melodien taktieren (mit Ausnahme des 1. Teils von Nr. 14).

4. Schlußbemerkungen.

Der Aufbau unserer indischen Melodien ist sehr einfach; fast überall finden wir eine Rondoform, bei welcher ein Hauptteil von einem oder mehreren Nebenteilen abgelöst wird, um meistens in etwas veränderter Form, wiederzukehren[1]. In Nr. 2, 3 und 21 werden die Nebenteile von einer Solostimme, der Hauptteil vom Chor antiphonisch gesungen[2]. Gesangstücken geht oft eine kurze instrumentale Einleitung, die das Hauptthema schon andeutet, voraus (vgl. Nr. 20, 21, 22, 27); auch pflegen sie mit einer kurzen (von uns nicht notierten) instrumentalen Coda abzuschließen. Da die meisten unserer indischen Melodien auf dem Dreiklang aufgebaut sind, mit häufigen Quartensprüngen und Quintenverschiebungen, ferner einem großen Teil unzweifelhaft unsere temperierte Stimmung zugrunde liegt, so stehen wir ihnen weniger fremd gegenüber als vielen anderen asiatischen Weisen. Auch die Klangfarbe der Vokalmusik entspricht unserem Gefühl mehr, als beispielsweise die gequetschte Stimmgebung der Siamesen, Japaner oder Chinesen. Ob die durch den Text gegebene Stimmung in den Melodien nach unserem Gefühl getroffen ist, können wir deshalb nicht entscheiden, weil uns die Texte unbekannt sind. Wir erwähnten bereits, daß in Nr. 22 die musikalischen Mittel, das Komische auszudrücken, ähnliche sind, wie auch wir sie anwenden würden. Die fortwährenden Verschleifungen, die in der indischen Musik so beliebt sind, würden bei unseren Spielern eher gerügt werden; auch die vielen Verzierungen, eine Stileigentümlichkeit, die, nebenbei bemerkt, Instrumenten mit kurz dauerndem Klange fast immer anhaftet, sind nicht ganz nach unserem Geschmack; allerdings zeigen das Tremolo des Clavichords,

1) Nach Day besteht der typische Aufbau indischer Melodien aus zwei strengen rhythmischen Teilen: 1. Pallevi (Karnātik) oder Asthayi (Hindustani) und 2. Anupallevi (K.) oder Antāra (H.), denen als dritter Teil eine Reihe freierer Variationen: Charanam (K.) oder Abhōg (H.) folgt.

2) Auch die alten vedischen Liturgien hatten eine ähnliche Form, vgl. Burnell, Ārsheyabrāhmaṇa und Chrysander, l. c. pp. 31 f.

der stark verzierte Klavierstil zu Händels Zeiten, die italienischen Koloratur-Arien, daß auch in Europa der Geschmack in dieser Beziehung nicht immer dem heutigen gleich war.

Schließlich wollen wir noch eine im Orient ebenso verbreitete wie uns schwer verständliche soziologische Merkwürdigkeit erwähnen. Der Musikunterricht ist durch die Eifersucht arg beschränkt, mit der die Meister den Schatz der ihnen überlieferten Traditionen hüten. Dem Schüler wird das Studium sehr erschwert durch das Verbot, einen vorgespielten Rāga schriftlich zu fixieren. Ja, das Geheimnis der Rāgas wird in einzelnen; zumal mohammedanischen Familien so streng gehütet, daß der Künstler im Spiel vor Fremden leichte Veränderungen und Fehler macht, um die wahre Gestalt des Melodieskeletts zu verschleiern.

Mit dem Überhandnehmen europäischer Kultur wird trotz heiliggehaltener Tradition auch die indische Musik immer mehr von fremden Elementen durchsetzt. So erfreut sich namentlich unser Harmonium großer Beliebtheit als Begleitungsinstrument für Gesang und im Zusammenspiel mit einheimischen Instrumenten. Wenn die musikwissenschaftliche Forschung aus der musikalischen Praxis der Inder noch Belehrung empfangen und sich nicht auf die philologische Analyse der musiktheoretischen Literatur beschränkt sehen will, dann darf sie mit der Sammlung umfangreichen, womöglich phonographisch fixierten Materials nicht zögern.

Zum Schlusse erfüllen wir die angenehme Pflicht, allen denen, die unsere Arbeit durch Rat und Tat gefördert haben, insbesondere den Herren Geheimrat Stumpf (Berlin), Prof. Pischel (Berlin), Prof. Jolly (Würzburg), Dr. Simon (München), Dr. Davar (Bombay), D. F. Scheurleer (Haag) unsern herzlichsten Dank auszusprechen.

Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur[1])

von

Adolf Sandberger.

(München).

Das Verhältnis eines Tonsetzers zu den jeweils von ihm zur Komposition gewählten Dichtungen und deren Verfassern birgt wesentliche Anhaltspunkte in sich, aus denen unerkannte Merkmale der Gesamterscheinung des Künstlers erforscht werden können. Schon deshalb ergibt sich für jeden Musikerbiographen die Pflicht, bei allen jenen Schöpfungen seines Meisters, welche Poesie und Musik verbinden, dem dichterischen Teil des Kunstwerks genau dieselbe Aufmerksamkeit zu schenken, wie dem musikalischen. Diese Forderung ersteht offenbar rein aus der Natur der in Frage stehenden Sache heraus; und doch, blicken wir in die Geschichte des Oratoriums, des Liedes, der Oper usw., erst unseren Tagen war es in vereinzelten Arbeiten vorbehalten, mit der klaren Formulierung des Postulats sowohl, als dessen entsprechender Erfüllung den Anfang zu machen. Aber auch der Literarhistoriker sollte sich mehr als bisher den musikalischen Denkmälern zuwenden. Denn wenn auch zu berücksichtigen ist, daß die Komponisten aller Zeiten sich willkürliche Änderungen an ihren dichterischen Vorlagen erlaubt haben, so werden doch durch die Gesangstexte die Quellen in einem Reichtum vermehrt, welcher zunächst schon für textkritische Studien usw. nicht länger außer Acht gelassen werden sollte. Weit über alles Detail hinaus werden sich aber aus einer gemeinsamen Berücksichtigung beider Faktoren neue und bedeutende Gesichtspunkte für die künstlerische Produktion einer Periode ergeben. Die Geschichte der Poesie bedarf, wie dies R. v. Liliencron sehr präzis ausgesprochen hat[2]), der Musikgeschichte als Hilfswissenschaft;

---

1) Die Redaktion ist dem geschätzten Herrn Verfasser zu besonderem Danke verpflichtet für die freundliche Erlaubnis, die wertvollen Ergebnisse seines Aufsatzes, der bereits 1899 in der »Altbayerischen Monatsschrift« (Jahrg. 1 Heft 3) erschienen ist, hier dem weiteren Kreise von Freunden musikgeschichtlicher Forschung vermitteln zu dürfen.

2) Aus dem Grenzgebiet der Literatur u. Musik. Ztschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. I, 129 ff. In Italien haben in den letzten Jahren vor allem Rodolfo Renier und Angelo Solerti auf die Wichtigkeit der musikalischen Denkmäler für den Literarhistoriker in Wort und Tat verdienstlich hingewiesen. Vgl. z. B. Giornale storico della lett. ital. Torino, Loescher. 1893 S. 380 ff. mit Renier's wichtiger Aufzählung musikalischer Codices in italienischen Bibliotheken usw.

ebenso, formulieren wir, bedarf die Geschichte der Musik als Hilfswissenschaft der Literaturgeschichte.

Die Beziehungen, welche Roland Lassus oder (wie sich der Meister in den uns erhaltenen Briefen zumeist unterschreibt) Orlando di Lasso zur lebenden und überlieferten Poesie seiner Tage pflegte, sind nicht ganz leicht zu erkennen; denn entsprechend dem Zeitgebrauch nennt nur in den seltensten Fällen der Komponist neben dem eigenen Namen den seines Dichters. Erst dem 17. Jahrhundert war es vorbehalten, häufiger auch dem anderen Künstler sein Recht werden zu lassen. Diese literarischen Beziehungen Lasso's sind aber ungemein vielgestaltig. Der Künstler ist Dichtungen dreier Nationen nahegetreten, er hat italienische, französische und deutsche Verse komponiert, außerdem noch reichlich internationale, lateinische Poesie italienischer, französischer und deutscher Humanisten. In dieser Fülle von Vorwürfen stehen kraft ihrer überwiegenden künstlerischen Bedeutung die Gebilde italienischer Dichter im Vordergrunde unseres Interesses[1]).

Die Untersuchung der musikalischen, politischen und religiösen Verhältnisse in den Orten, in denen Orlando seine Jugend verbrachte, ließ eine Anzahl jener erziehlichen Momente ersehen, die aus dem jungen Niederländer ein Kind der italienischen Renaissancekultur geschaffen haben; aber erst die Erkenntnis der Einwirkung italienischer Poesie auf den heranwachsenden Künstler läßt sein jugendliches Porträt in blühenden Farben erstehen. Lasso's ausgereiftes Künstlertum geht keineswegs ohne Rest im Milieu der italienischen Hochrenaissance auf. Den knorrigen germanischen Stamm vermögen die farbenprächtigen, von südlicher Sonne erschlossenen Blütenzweige nicht zu überwuchern. In seinen menschlichen Äußerungen aber offenbart uns der Meister das Denken und Empfinden einer Natur, die in den zwei ersten Dritteln ihres Lebensweges weit mehr auf den italienischen Grundton eingestimmt ist, als auf irgend einen anderen. Neben diesem italienischen Zug, dessen Äußerungen sich zuweilen auch auf dem Gebiete des makkaronischen Gedichts, der erotischen Novelle oder der Komödie der Renaissancezeit bewegen, ist dann noch eine starke gallische Unterströmung in Lasso's Wesen zu verzeichnen, mit künstlerischen und menschlichen Äußerungen. Als spezifischer Musiker aber, wie gesagt, hat sich Orlando nie völlig in italienischen Fesseln gefangen gegeben. Die Verbindung germanischer Art und Tiefe

---

1) Der Verfasser hat in den einzelnen Bänden der Lassoausgabe bei Veröffentlichung der Madrigale des Meisters da und dort bereits von diesen italienischen Dichtungen gesprochen. Indes kann kein Zweifel bestehen, daß unser Gegenstand eine etwas weiter ausholende und zusammenhängende Darstellung verdient. Die vorliegende Arbeit versucht mit Benutzung der bereits gemachten Mitteilungen eine solche zu geben.

wie Kunsttradition vielmehr mit der weltlichen, realen Gefühlswelt des italienischen Renaissancemenschen hatte seinen Stil hervorgerufen; nebenher kommt gallischer Witz da und dort noch in Pointen und Schlaglichtern zum Durchbruch. Als dann in späteren Jahren Lasso auch bei seinen italienischen Vorlagen solche Dichtungen wählt, in denen mit Überwindung der Renaissance der Geist der Gegenreformation zum Ausdruck gelangte, hatte der Meister bereits in zahlreichen geistlichen Kompositionen seine Kraft eben diesem Geiste dienstbar gemacht; das Madrigale spirituale bekommt nun hiervon sein Teil ab. Es ist gerade dies einer jener Züge, die immer wieder die Beschäftigung mit Orlando so reizvoll machen, daß wir in ihm die verschiedensten Kräfte bei einer im ganzen völlig ausgeglichenen und einheitlichen Natur am Werk sehen. Die eigentümliche Vereinigung verschiedener Psychen gewahren wir auch an dem Belgier von heute; sie ist bei Lasso durch Einwirkung von tiefgreifenden Zeit- und Lebensverhältnissen zur kompliziertesten Zusammensetzung erweitert. Doch haben wir in diesem Gewebe heute nur den italienischen Fäden weiter nachzuspüren.

Als letzte dieser einleitenden Bemerkungen möge noch erwähnt werden, daß Lasso's Beziehungen zur italienischen Poesie gerade für die Frage der Pflege dieser Literatur am bayerischen Hofe, wie sie Reinhardstoettner vor allem an der Hand der Operndichtungen des 17. und 18. Jahrhunderts aufgeworfen hat[1]), neue Gesichtspunkte eröffnen; und nicht nur Lasso's Madrigale bieten hierbei Material, sondern auch die italienischen Kompositionen seiner Münchener Kunstgenossen, der Madrigalisten Morari, Mosto, Guami usw., welche uns in zahlreichen selbständigen Drucken wie vor allem den Sammlungen von Trojano, Bottegari, Gigli usw. erhalten sind. In seinem »Libro di Canto e Liuto«[2]) z. B. hat Cosimo Bottigari Dichtungen von Petrarca, Alamanni, Alciato, Bojardo, della Casa usw. aufgenommen. Des weiteren mußte dann an der Hand der Gesangstexte folgerecht dieselbe Frage auch für die französische Literatur und die deutsche Lyrik des 16. Jahrhunderts gestellt werden.

Die Anlässe, durch welche unser Meister mit italienischer Poesie in Verbindung kam, sind zwiefacher Natur, allgemeiner und lokaler. Petrarca's Canzoniere und Ariost's rasender Roland gehörten in Italien ums Jahr 1545, als Lasso dort heranwuchs, ebenso zum eisernen Bestand der allgemeinen Bildung wie heute bei uns Goethe und Schiller wenigstens gehören sollten; mit leichter Mühe konnte sich das angehende Renaissancemenschenkind eine intime Kenntnis der beiden Werke aneignen.

---

1) Jahrbuch für Münchener Geschichte. München 1887, I, 93 ff.

2) Manuskript der Bibliothek Modena. Vgl. Valdrighi's Textausgabe davon Firenze 1891) und Giornale storico della letteratura ital. 1892. S. 430 ff.

und Lasso hat die gebotene Gelegenheit trefflich genützt. Mit Petrarca und Ariost war der Grund seines literarischen Interesses gelegt, nun machte es sich von selbst, daß der Musiker auch die zeitgenössischen dichterischen Schöpfungen mit Teilnahme verfolgte. Und tatsächlich spiegelt Lasso's musikalisches Schaffen deutlich die italienische Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts wieder, in Dokumenten der engeren Renaissance-, der »klassischen« und der beginnenden Verfallsperiode, somit in der Lyrik den Weg über die Petrarchisten hinaus zu Tasso, zur Schäferdichtung, zu den Lyrikern der Gegenreformation. Am nachhaltigsten aber wirken, wie im Gang der literarischen Bewegung, bei unserem Tonmeister die Schöpfungen Petrarca's und Ariost's weiter. Ich vermute, daß der junge Orlando in Giuliano Goselini, Ferrante Gonzaga's Sekretär, der sich in reiferen Jahren als Lyriker ehrenvoll hervortat, einen sein literarisches Interesse fördernden Mentor fand; auch darf man schließlich rein musikalische Einflüsse, nämlich die Erschließung neuer Gesangstexte, wie sie den Tonkünstlern aus fremden Kompositionen jedesmal wieder zu teil wurde, nicht übersehen.

Neben diesen allgemeinen Bedingungen waren es lokale, welche Lasso's Textwahl da und dort gewichtig beeinflußten: die bevorzugte Pflege einer gewissen poetischen Gattung am Ort seines jeweiligen Aufenthalts, dann wohl auch der Umstand, daß dieser oder jener Dichter in derselben Stadt wohnte wie der Komponist, oder dort besonders geschätzt wurde.

Wir beginnen mit jenen Dichtungen, welche sich als zu dieser zweiten Kategorie gehörig erweisen. Orlando's Aufenthalt in Sizilien und Mailand zeigt sich leider im einzelnen noch allzu dicht verschleiert, wenngleich wir vermuten dürfen, daß der junge Komponist in Palermo mit den Künsten des Teofilo Folengo und seiner Nachahmer, welche in den vierziger Jahren dortselbst erblüht waren[1]), bekannt wurde. Dagegen zeigt sich Neapel nunmehr des weiteren ziemlich ergiebig. Dort stand Lasso bekanntlich im Dienst der Marchese Giov. Battista d'Azzia[2]). Dieser war Mitglied der Academia de' Sereni und selbst als Dichter tätig. Heute läßt sich nachweisen, daß Orlando eines seiner Sonette komponiert hat

»Euro gentil, se d'amoroso ardore«[3])

1) d'Ancona, Origini del teatro italiano, Sec. Edit. Torino, Loescher 1891, II, 199.

2) Die Familie ist heute noch in Neapel ansässig. Über die Beziehungen der d'Azzia's zu Orlando hat Verf. 1895 an Ort und Stelle Nachforschungen gepflogen, welche indes resultatlos blieben.

3) Il primo volume delle rime scelte da diversi autori. In Vinegia. Gabr. Giol. de' Ferrari (Herausgeber ist Lod. Dolce). Enthalten in den Ausgaben von 1556 u. 1564 (S. 489).

ein petrarcesk überschwängliches Liebesliedchen, das hier in wohlklingendem, fünfstimmigen Satze erscheint[1]). Ehedem war das bedeutendste Mitglied der alten *Accademia Pontaniana* Jacopo Sannazaro gewesen, der Dichter der Arcadia. Aus diesem, von den Zeitgenossen so unendlich geschätzten Hirtengedicht komponiert Lasso vierstimmig die kurze Strophe des Schäfers Montano, welche dessen und Uranios gemeinsame Liebesklage einleitet

»Per pianto la mia carne si distilla«[2]),

eine glückliche Wahl, da gerade diese Verse mit ihrem »Né so che far mi debbia« inmitten der antikisierenden Unnaivetät und des petrarchisierenden Raffinements natürlich anmuten.

Von der auf Lasso's Aufenthalt in Neapel zurückzuführenden Pflege der Villanelle im allgemeinen habe ich schon an anderer Stelle gehandelt[3]. Doch ist hier mancherlei nachzutragen. D'Ancona, welcher in seinem Buche über das italienische Volkslied auch von der Heimat der Villanelle spricht, schwankt, ob diese Gebilde in ihren ersten Erscheinungen nach Sizilien oder nach Neapel zu verlegen seien; sicher sei nur, »che venivano del mezzodì«[4]). Gesänge mit der Bezeichnung »Napolitana« finden sich schon im 14. Jahrhundert[5]), und angesichts der im 16. Jahrhundert gedruckten musikalischen Literatur dürfen wir wohl unbedenklich Neapel als Hauptpflegestätte der kunstmäßigen Villanelle ansehen, nach welcher der Begriff »alla napolitana« gemünzt wurde. Der Rohstoff derselben ist aber keinesfalls an die Stadt Neapel und deren Umgebung gebunden. Er umfaßt das süditalienische Volkslied überhaupt und schlägt, wie Chrysander nachgewiesen hat, eine Brücke zur griechischen Musik. In Süditalien hatte das Griechentum am längsten gewirkt, dort war auf seinem Grunde ein neues Volksleben erblüht. Die kunstmäßige dreistimmige Villanelle mit ihren falschen Fortschreitungen ist nun nichts anderes als die Persiflage der Musiker des 16. Jahrhunderts auf die Gesänge jenes Volkslebens, auf die in Dreiklängen in paralleler Bewegung, also in Terzen und Quinten begleitete Melodie. Wir erkennen in der

---

1) Kritisch herausgegeben von A. Sandberger. Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig II, 121. Ich zitiere in der Folge abgekürzt »S. W.« meine einschlägigen Publikationen der Stücke.

2) Egloga seconda. Ausgabe Londra 1781 S. 17. Gaspari, G., Geschichte der ital. Literatur, Straßburg 1888, II, 324. Auf dies schöne Buch habe ich mich im folgenden häufig gestützt. S. W. VIII, 11.

3) Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle, Leipzig 1894, I, 89 u. 114 ff.

4) La poesia popolare italiana, Livorno 1878, S. 309 ff.

5) Gaspari a. a. O. II, 238.

Mehrstimmigkeit dieser Stücke Reste des griechischen Musikempfindens[1]); den Musikern des 16. Jahrhunderts waren sie naturgemäß nur »der ergötzliche Singsang des rohen Volkes«. Dieser wurde Spaßes halber imitiert und in Verspottung der geheiligten Zunftgesetze schreiben hochachtbare Tonsetzer die greulichsten Quintenfolgen in ihren »Bauernliedlein nach napoletanischer Art«. Erst einmal in die Kunstmusik eingeführt, erlebt die Villanelle dann mancherlei Weiterungen; die vierstimmige Villanelle vermeidet die Quinten, die strophische Form wird grundleglich für erweiterte musikalische Organismen, das ganze Gebilde greift über Neapel hinaus und verbreitet sich über Italien. So wurden auch von Komponisten, welche Neapel nie gesehen hatten, zahlreiche Villanellen *alla napolitana* komponiert, andererseits boten die neuergriffenen Gegenden neuen Rohstoff zu Villanelle *alla Padovana* (1557, 1559, 1569), *alla Mantovano* (1583), *alla Bergamasca* (1569), *Toscanelle* (1587, 1591) usw. Diese neuen Gebilde sind teils lokalisierte Napolitanen, teils wiederum von dritten Gegenden Italiens überkommen. Lovarini sagt von den *canzonette Padovane*[2]): »Questi canti erano, o nati sul luogo, o la maggior parte trasmigrati dal di fuori, dalla Toscana, da Venezia, da Bergamo e da altre regioni: qui giunti ricevevano l'impronte della lingua locale«. Im letzten Grunde lassen sich vielleicht alle Villanellen auf die drei Stammherde des italienischen Volksliedes, Sizilien, Toskana, Friaul zurückleiten.

Die Musiker steckten die volksmäßigen Quinten in ihren kunstmäßigen Satz; in gleicher Weise muß der dichterische Rohstoff von den Poeten angefaßt worden sein. Den Eindruck des reinen Volksliedes machen die Texte der Villanellen nur selten; dagegen fällt uns bei vielen unschwer ein ironisierend übertreibendes Element auf, das auch den Dichter als heimlichen Spötter über den selbstgewählten Vorwurf erscheinen läßt. Ganz richtig nennt Menghini die Villanellendichtungen »una forma della poesia semipopolare . . . dove l'elemento popolare univasi . . . con quello aulico«[3]). Doch kommt es nirgends zu einem Überwiegen des kunstmäßigen Elements, mit Absicht lassen die Dichter den Anklang an das Volkslied bestehen, der bei den napolitanischen Villanellen häufig eine

1) Vgl. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1893, 308 ff. »Dieses ländliche Singen war nur unbewußt harmonisch, beharrte starr auf der Grundstufe der Harmonie, konnte daher in dieser Hinsicht keiner Entwicklung fähig sein: der Kern desselben und der alleinige Leiter für die singende Schar war und blieb die Melodie. Das ist aber noch ganz der antike Standpunkt«.

2) Canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del sec. XVI. Propugnatore 1888 (Fasc. 2—3 u.) 4, S. 387.

3) Villanelle alla Napolitana. Zeitschr. f. roman. Philologie 1892, S. 477. — Die Arbeit von S. Ferrari, Villanelle alla napolitana, Palermo 1869, war mir nicht zugänglich.

höchst drastische Gestaltung bedingt. Außerhalb Neapels waltet, soviel ich sehe, durchweg etwas feinere Formung. Vielfach ist das Italienisch unsrer Gebilde reichlich mit Dialekt versetzt oder die Sprache wohl gar völlig mundartlich; doch stehen diesen Stücken bei manchen Komponisten zahlreiche andre gegenüber, welche sich ausschließlich des Italienischen bedienen. Was die Wahl der Vorwürfe betrifft, überwiegen, soweit ich sehe, die Liebeslieder. Diese lassen sich einteilen in Stücke gröberer, drastischerer und solche zarterer Fassung; neben utrierten, oft komischen, manchmal aber auch realistisch rüden Texten begegnen uns plötzlich überraschend innig empfundene Töne. Als sonstige Vorwürfe erscheinen die Verrichtungen des täglichen Lebens, Arbeit und Spiel, oder es werden Gegenstände des heimischen Hausrats besungen usw. Gewisse Bilder und Ausdrücke kehren vielfach wieder (S' io fosse ciaul e tu lo campanile; Kosenamen usw.). Die metrischen Bildungen sind höchst vielgestaltig und abwechselnd, doch scheint, wie es auch Menghini beobachtete, schließlich eine Strophe von drei Elfsilblern (ABB) vorzuherrschen. Im übrigen eröffnet zweifellos die Untersuchung der Villanelle dem Literarhistoriker noch ein reiches und besonders durch die Rücksicht auf das Volkslied schwieriges Arbeitsfeld, für dessen Bebauung der Musikhistoriker dankbar sein würde.

Dieser Villanelle also mußte Orlando in Neapel auf Schritt und Tritt begegnen; daß er sich ihrer dort auch bemächtigte, dafür liegen nunmehr im Zusammenhalt mit der Entstehungszeit der fraglichen Stücke weitere Beweisgründe vor. Sogleich unter den sechs ersten, 1555 von ihm veröffentlichten Villanellen verraten sich die burlesken Liebesäußerungen »Tu traditora puost' a sto core . . . e mo canazza« und »No giorno t'aggio avere«[1]) durch die mundartliche Fassung als neapolitanischer Abkunft. 1581 veröffentlichte Lasso dann nebst »altre canzoni«, auf welche wir noch zu sprechen kommen, eine weitere Folge Villanellen; unter diesen lassen sich wiederum an zehn Texten Neapolitanismen nachweisen[2]). Den Vorwürfen nach finden wir auch hier mehr oder minder drastische Liebeslieder natürlichen oder übertreibenden Tones, dazwischen vereinzelt ein zarteres Gebilde (IV, 14), endlich eine Besingung des Trik-Trak-Spieles (3) und der Haspel (5), welche als Folie für das Liebesliedchen dienen.

Bei der musikalischen Ausarbeitung der Stücke aber geht Lasso seinen eignen Weg. An dieser Stelle hierüber nur kurz folgendes: Orlando läßt sich nur ein einziges Mal herbei, der Quintenfaktur des

---

1) S. W. X, Nr. III, 3 u. III, 5. Vordem hatte bereits Maldeghem Trésor profane, Bruxelles 1874 die Villanellen von 1555 neugedruckt, leider in völliger Entstellung.

2) S. W. X, Nr. IV, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 15 (und 21 = 4).

dreistimmigen Satzes seinen Tribut zu zollen. Als genialer Künstler aber ersieht er, was an dieser Villanelle das Beste war. Dies war die Oberstimme, die Melodie in unserm Sinne, welche fraglos in vielen Fällen wirkliches Volkslied oder wenigstens volksliedmäßig gehalten ist. Dementsprechend bildet er nun seine Melodien und zwar mit vorzüglichem Gelingen; an intimen melodischen Wendungen sind diese Villanellen reich (vgl. z. B. Bd. X, IV, 7 Io ti voria contar); oder aber er übernimmt bereits in der dreistimmigen Villanelle quintenmäßig traktierte Melodien und hebt sie in die Region einfacher aber reiner Kunst. Dies ist der Fall bei den Villanellen »Madonna mia pietà«, »Tu sai, madonna mia«, »No giorno t'aggio und »La cortesia« (Bd. X, III, 1—4). Hier sind Melodien, welche 1545 von Vincenzo Fontana quintenmäßig begleitet erschienen waren, nach niederländischer Weise in den Tenor gelegt und damit bewußtermaßen zu höherer Bedeutung erhoben. In andern Stücken klingen die Weisen der Quintenvillanelle nur an. Wie viel höher steht dieser Standpunkt des jungen Meisters gegenüber den Zunftparodien der Zeitgenossen! Der Bau der Villanelle aber wird mit erstaunlichem Forminstinkt von Lasso erweitert, bis zur Form des abwechslungsreichen Rondos »Matonna mia cara« (Bd. X, IV, 12). Die reiche Literatur der Villanellen ist neben der überreichen Produktion von Madrigalen ein wertvoller Faktor in der italienischen Gesangsliteratur des 16. Jahrhunderts und der folgenden Jahrzehnte. Denn sie bietet gegenüber dem relativ begrenzten Ausdrucksgebiet des Madrigals eine wohltätige Abwechslung mit ihren einfacheren und charakteristischeren Elementen in Dichtung und Musik. Seit der Mitte des Jahrhunderts stellen sich dann noch weitere Gegensätze ein, welchen dieselbe Aufgabe der Schattierung und Differenzierung zufällt, die Spezialitäten der Dialoge, Echos usw. Innerhalb der Richtung der Villanellen lag es nahe, die einmal durch Beiziehung des ethnographischen Elements in den Napolitanen gewonnene Wirkung anderweitig zu erproben. So griff man auch auf unserm Gebiet zu mancherlei Vermischungen des Italienischen mit den fremden Idiomen, welche das damalige Italien darbot: zu dem bunten Gemengsel der *Macaroneae,* in denen Folengo das Lateinische durch massenhafte Vermischung mit wunderlich latinisiertem Italienisch und Mantuanisch versetzt hatte[1]); zur drastischen Entstellung des Italienischen durch Idiome jener Nationen, mit denen die Italiener in und außer Landes die meiste Berührung hatten, mit den Juden, den Griechen, den Deutschen, den Arabern, nicht zu vergessen der Bewohner der neuen Welt, mit welchen die Seestädte, vor allem Venedig und Neapel, Fühlung gewannen. So finden wir *Macharonee* (1557), *Ebraica* (1569)[2]), *Gregesche* 1564 und 1571), *Todesche* (1559 und 1566), *Moresche.*

1) Gaspari II, 522. 2) Also lange vor Vecchi und Banchieri.

Mit Recht verweist Chrysander darauf, daß wir uns die ursprüngliche Villanelle Süditaliens nicht als einfache Gesangsbetätigung zu denken haben, sondern daß ihr Vortrag in der Wirklichkeit ein tolles Durcheinander von Gesang, Tanz, Rede und Gesten war[1]). Ebenso haben wir einen Teil der genannten Gesänge im 16. Jahrhundert, so die Bergamasken, Ebraica, Todesche und besonders die Moresche im Zusammenhalt mit dramatischen Darbietungen der Zeit zu begreifen, mit der literarischen Komödie, lokalen Spezialitäten volksmäßiger Komödien und der Komödie dell' Arte; vielleicht waren es sogar grade die Komödien, welche unsre Gesangsstücke in erster Linie benötigten und hervorriefen; die literarische, bei welcher es gebräuchlich war, Personen in Mundarten sprechen zu lassen, die improvisierte, in welcher sich die feststehenden Personen der Sprache ihrer Gegend bedienen, so die Zanni des Bergamaskischen, Pantalon des Venetianischen usw.

Wir besitzen nun von Lasso eine Anzahl Moreschen, sodann andre Stücke, welche sich durch Vergleich als Paduana und Todescha erkennen lassen. Die Chronologie weist bei ihnen nicht nur unserm Meister die Priorität innerhalb der höheren Kunstsphäre zu und zeigt ihn damit als den Pionier neuer Ausdrucksgebiete. Unsre nachfolgende Untersuchung soll auch hier beweisen, dort wahrscheinlich machen, daß Lasso's Stücke szenischen Zwecken dienten; und hieraus ergeben sich im Zusammenhalt mit Orlando's bereits bekannter Stellung zur Komödie dell' Arte weitere Folgerungen.

In Neapel sehen wir zunächst Orlando Stellung zu einer Art der dortigen theatralischen Aufführungen nehmen, den *farse cavaiole*. Dies waren halbimprovisierte Darstellungen von Sittenbildern, welche ihren Namen vom benachbarten Orte La Cava (zwischen Neapel und Salerno) erhielten, da dessen Bewohner den Neapolitanern als Muster von Einfalt und Torheit und als Zielscheibe des Spottes galten[2]). Als 1568 bei der Hochzeit Herzog Wilhelms unser Meister in Gemeinschaft mit Massimo Trojano die allbekannte Comedia dell' Arte ersann und unter Mitwirkung der Hofmusiker Giov. Batt. Scolari, Carlo Livizzano, Ercole Terzo und Anderer aufführte, vereinigten die Verfasser mit der genannten Stegreifkomödie noch die neapolitanische Farce, wie Trojano selbst berichtet[3]): »Messere Orlando . . . inventò il dilettevole suggetto

1) A. a. O. S. 310.

2) Croce, I Teatri di Napoli S. 28 ff. Torraca, Studi di Storia letteraria napoletana, Livorno 1884, S. 85 ff. D'Ancona, Origini II, 94.

3) Discorsi delle trionfi ... fatte nelle sontuose Nozze dell' ... Signor Duca Guglielmo 1558 à 22. di Febraro. Monaco, A Montano 1568 S. 184. Bekanntlich erschien das Buch auch in einer ital.-spanischen Ausgabe: Dialoghi ... ne 'quali si narrano le cose notabili usw. Venetia, Zaltieri 1569. Der italienische Text ist hier vielfach verkürzt, verlängert, im sprachlichen Ausdruck verbessert usw., es sind also

e tra l'uno e l'altro composero le parole. Nel primo atto un villano alla cavaiola . . .« Dieser Bauer sprach den Prolog, die *farsa alla cavaiola* diente der *comedia dell' arte* zur Vorbereitung. Zwischen Prolog und Komödie aber ließ Lasso eines seiner schönsten fünfstimmigen Madrigale singen[1]) — ein greifbares Beispiel der Verwendung des Madrigals in szenischen Diensten innerhalb unsres Kreises[2]).

Das ungemeine Gefallen[3]), das die fürstliche Hochzeitsgesellschaft an diesen Darbietungen fand, erklärt sich, wie für die andern, so für die bayrischen Teilnehmer, aus den Beziehungen der Höfe zu Italien. Wilhelms Bruder, Herzog Ferdinand, hatte im Jahre 1565 zu Florenz nicht nur der Aufführung von d'Ambra's literarischer Komödie *La Cofanaria*[4]), zu welcher Giov. Batt. Cini die in der Vorgeschichte der Oper berühmten Intermedien entworfen hatte, sondern auch der einer Commedia dell' Arte[5]) beigewohnt; und auch am Hofe des mit dem bayrischen Fürstenhause verwandten Herzogs von Mantua wurde die letztere, wie d'Ancona berichtet[6]), und besonders eifrig im vorhergehenden Jahre 1567 gepflegt.

---

stets beide Ausgaben einzusehen. Würthmann hat sich in seinem deutschen Auszug München 1842) an die Dialoghi gehalten.

1) Dasselbe ist nicht genannt. Daß es ein Madrigal von Lasso ist, sagt Trojano erst in den Dialoghi Bl. 148.

2) Im weiteren Verlauf erklingt in dieser Komödie gesungene Musik bei den Aktschlüssen; zuerst als Pantalon das Haus der Courtisane Camilla betritt, ein fünfstimmiger Gesang von Violen da Gamba begleitet; am Schlusse des zweiten Aktes ein vierstimmiges Stück, auf welches wir zurückkommen. Nach dem dritten Akt wurde unter entsprechender Musik ein ballo italiano getanzt. Außerdem führte Lasso einen kleinen Einzelgesang mit Lautenbegleitung auf die Worte »chi passa per questa strada e non sospira beato sè« aus, welcher über den Scherz hinaus als von dem großen Polyphonisten ausgeführte Monodie Beachtung verdient. Vermutlich benutzte Lasso die Komposition Azzaiolo's (il primo libro di Villotte alla Padovana, Ven. 1557 Nr. 1).

3) Ein weiteres, auch für die Geschichte der bildenden Kunst höchst bedeutsames Denkmal der Vorliebe Herzog Wilhelms V. für die Commedia dell' arte ist in den Wandgemälden erhalten, mit denen der Fürst eine Treppe des von ihm geschaffenen Anbaues in Schloß Trausnitz bei Landshut — die sogenannte Narrentreppe — ausschmücken ließ. Die Bilder, welche in lebensgroßen Figuren die bekannten Typen der italienischen Stegreifkomödie vorführen, wurden im Auftrage König Ludwigs I. durch den Maler Max Hailer im Jahre 1841 kopiert und Aquarelle hiervon der graphischen Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums einverleibt. Eine ausführliche Besprechung der dargestellten Szenen hat Karl Trautmann im 1. Band des Jahrbuches für Münchener Geschichte S. 301 A. 206 gegeben. Reproduziert findet man sie im angeführten Heft der »Altbayerischen Monatsschrift«.

4) Vgl. meine »Beiträge« III, 352 ff.

5) Freyberg, Sammlung histor. Schriften und Urkunden, Stuttgart 1834, IV, 336.

6) II, 445.

Des weiteren sehen wir Orlando in Verbindung mit Neapels dramatischer Kunst durch die Komposition von »Dicesi che la morte« aus dem *Dramma pastorale Ceccaria* (um 1525) des Antonio Marsi, genannt Antonio Epicuro oder auch Epicuro Napolitano[1]). Die Stelle ist den Meditationen über den Tod entnommen, welche Vecchio, Geloso und Terzo, die drei Opfer des grausamen Liebesgottes anstellen, und liegt im Munde des Terzo[2]).

Seinen Villanellen von 1581 hat Orlando mit einer einzigen Ausnahme, dem bereits 1560 erschienenen »O Lucia, miau, miau«[3]) seine Moresche beigesellt. Wir wissen aus des Meisters eigenen Worten, daß er die scherzhaften Stücke der Sammlung von 1581 »in seiner Jugend« schrieb, und haben nur wenige Nummern als später komponiert anzusehen[4]). Eine Untersuchung der Texte offenbart nun zunächst auch bei den Moresche teilweise neapolitanischen Dialekt, der mit dem drolligen Kauderwelsch der *mori*, der Schwarzen, gemischt ist. Dies mag vorläufig genügen, die Stücke nach Neapel zu verweisen.

Die »Moresca« ist ursprünglich ein Tanz, zweifelsohne historischen Charakters und zwar hervorgegangen aus den Kämpfen der christlichen Bevölkerung in den südlichen Ländern mit den Sarazenen[5]). Ihre Musik ging aus raschem $^3/_2$-Takt und bestand in ihrer einfachsten Gestalt aus zwei Teilen zu je acht Takten[6]).

Aber mit dem Begriff eines einfachen mimischen Tanzes kommen wir nicht lange aus. Allmählich erweitert sich derselbe zur ausgedehnten Pantomime, zum Ballett, und zwar war die Moresca so beliebt, daß man ganze Stücke, welche einen »Mohrentanz« enthielten, ausschließlich nach

1) Crescimbeni, G. M., Istoria della volgar poesia Ven. 1730, III, 34. Quadrio, della storia e della ragione d'ogni poesia II, 234. D'Ancona, Origini II, 101, woselbst auch die neuere Literatur angegeben ist. Über die szenische Aufführung berichtet B. Croce, Teatri di Napoli, Napoli 1891, S. 36 ff.

2) Ceccaria. Tragicomedia ... In Vinegia appr. G. Giolito de Ferrari 1553. S. W. IV, 22.

3) Il terzo libro delle Villotte alla Napol. de diversi c. due Moresche. Vogel, Bibliothek der weltl. Vokalmusik Italiens II, 1560[4].

4) Vgl. S. W. X, Vorwort.

5) Böhme, F. M., Geschichte des Tanzes, Leipzig 1886, I. 132. D'Ancona, Origini II, 265; Tigri, Canti popol. toscani, Firenze 1869, S. LXII (balli storici der Montagna). In Ländern, welche beständig viel Verkehr mit den Muselmännern hatten, ist die Moresca bis hoch ins 18. Jahrhundert als Tanz nachweislich; (d'Ancona II. 201 Anm. 5, in Dalmatien und Corsica bis heute (Böhme a. a. O.). Die Moresca war auch Shakespeare wohl bekannt, wie ihm nichts Musikalisches fremd war. Vgl. Naylor, Shakespeare and music S. 132, 151, 205.

6) Böhme a. a. O. S. 133. Eine Moresca in geradem Takt teilt nach Susato's (1551) Sammlung von Tänzen Weitzmann mit, Geschichte des Klavierspiels, Stuttgart 1879, S. 75.

ihr benannte[1]). Im 16. Jahrhundert begegnen wir also beiden Formen, dem einfachen Tanz zunächst meist als übertragenem Tanzlied in den Lautentabulaturen, der Erweiterung als selbständiger Darbietung oder besonders als Intermedium, als Zwischenspiel in den *cene carnevalesche* und in der Komödie, sei es nun mit oder ohne dramatischen Zusammenhang mit der Haupthandlung. Innerhalb der Moresca als Ganzem bleibt die Bezeichnung Moresca für den einzelnen Tanz weiter bestehen, es wird in der Moresca *a tempo di Moresca* gesungen, gespielt, getanzt[2]).

Gehen wir der erweiterten Form etwas nach, so erfahren wir beispielsweise von Aufführungen von Moreschen in Rom 1473, 1502 und 1521[3]). Die letztere fand im Hofe der Engelsburg statt, der Papst samt dem Gefolge besahen sich das Schauspiel von den Gemächern aus. Zuerst erschien eine Frau, die die Göttin der Liebe anflehte, ihr einen würdigen Liebhaber zu geben; dann entpuppte sich ein scheinbar aus abgetragenen Priesterkäppchen zusammengestelltes Zelt als eine Schar von Eremiten, acht an der Zahl, welche unter dem Klang der Trommeln die Moresca tanzten und sich über einen kleinen, köcherlosen Amor hermachten, um ihn als Feind der Menschheit zu züchtigen. Der kleine Liebesgott aber ruft Frau Venus hilfesuchend herbei, welche ihm Köcher und Pfeile bringt, den Eremiten aber einen zauberischen Trank kredenzt. Nun beschießt Amor die Feinde mit seinen Pfeilen, bis sie verwundet wehklagen, Amor tanzend umringen und sich schließlich mit Liebesbeteuerungen an das zuerst erschienene Weib wenden. Dieses fordert die Eremiten auf, Proben ihrer Vorzüge zu geben; mit einem Male fällt das geistliche Gewand und acht reichgekleidete Jünglinge stehen vor der Frau, beginnen um ihren Besitz zu kämpfen und fallen alle bis auf einen, der um die Schöne freit. — Hier haben wir also eine selbständige ausgeführte Pantomime; sowohl das Ganze als ein einzelner Teil derselben führen den Namen Moresca.

Aus Urbino besitzen wir einen Bericht vom Jahre 1513[4]). Hier bildet eine Moresca das erste Intermedium in Bibbiena's Komödie Calandra. Von der einen Seite der Bühne tritt Jason tanzend auf, in antiker Rüstung, mit Schwert und Schild; auf der entgegengesetzten Seite stehen zwei feuerspeiende Stiere. Jason nähert sich ihnen, zwingt sie, seinen Pflug zu ziehen, und säet nun die Drachenzähne. Aus der

1) Vgl. die Komödie in Moresca bei Mazzi, La congrega dei rozzi di Siena nel secolo XVI, Firenze 1882, S. 53.

2) Anders bei der Gagliarde. Vgl. D'Ancona, Origini II, 421. Bern. Bellincioni singt (Rime II, 11 ed. Fanfani, Bologna 1878), hier in witziger Weise politisch anzüglich (auf Lodovico Moro gemünzt): »Da poi ch' i veggio che tu se' moresco Vo 'che tu canti in chiesa a la moresca«.

3) D'Ancona, Origini II, 67, 75, 92 ff.

4) D'Ancona II, 103.

Saat erwachsen bewaffnete Männer, tanzen eine kriegerische Moresca und machen Miene, Jason zu töten und das goldene Vlies zu rauben. Sie reiben sich schließlich unter einander auf und Jason trägt seinen Raub davon. — Auch als zweites Intermedium der genannten Komödie diente eine Moresca. Venus erscheint mit Amoretten auf einem von Tauben gezogenen Wagen; die Liebesgötter tanzen die Moresca mit brennenden Fackeln, aus entzündetem Tor kommen andere Amoretten und wieder beginnt die Moresca usw. Zahlreiche Berichte besitzen wir dann aus Mantua; so einen bereits aus dem Jahre 1486[1]; 1499 ist es ein Fackeltanz, 1500 sind es ein Drachenkampf, kriegerische und Narrentänze, welche als Gegenstand der Moresca erscheinen, sowie auch eine Musik, welche so miserabel war, daß der Chronist nichts von ihr erzählen wollte. 1542 berichtet nun von Mantua der Dichter und Diplomat Capilupi an Don Ferrante Gonzaga, Orlando's nachmaligen Gönner, über die Aufführung einer Moresca in Ausdrücken höchsten Entzückens[2]; die Zeichnungen zu den Kostümen hatte kein Geringerer als Giulio Romano gemacht. Unter den Klängen von Singstimmen, Harfe, Violine, Flöte und Lauten wird hier von Pan und Hirten die Moresca getanzt, so daß Capilupi bekennt »di non haver veduto nè udito cosa simili a quella che mi dilettasse«. Auch eine junge Schauspielerin sehen wir 1562 in der Moresca in Mantua beschäftigt[3].

Und wie in Rom, Urbino und Mantua erscheint die Moresca in der einen oder anderen Gestalt da und dort. Sie ist beispielsweise verwertet in Ariost's »Cassaria«[4] (1508); Pietro Aretino erwähnt ihrer in seinem ersten Diolog 1535/36; in Ferrara legt man sie im »Miles gloriosus« des Plautus und anderen neuausgegrabenen Stücken ein. Jaches Wert komponiert im Auftrag des Dichters Manfredi 1591 Moreschen zu dessen »Semiramide«, welche zu Mantua aufgeführt wird[5]. Aus dem Intermedium aber gelangt die Moresca naturgemäß in die junge Oper, die geistliche wie die weltliche. In Emilio del Cavaliere's »Rappresentatione di anima e di corpo« erscheint sie als Intermedium[6], Monteverdi's »Orfeo« (1609) klingt in einer Moresca aus[7].

Lasso's Moreschen bilden sieben, teils als Moreschen bezeichnete, teils unzweifelhaft kenntliche Stücke:

---

1) D'Ancona II, 351, 377, 384/85.
2) A. a. O. II, 438.
3) A. a. O. II, 448.
4) A. a. O. II, 136; Gaspari II, 416.
5) A. a. O. II, 425.
6) Vgl. E. Vogel, Bibliothek der gedr. weltl. Vokalmusik Italiens I. 152.
7) Neugedruckt bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges a. a. O. S. 104 und in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung Bd. X, 228.

(1560)		O Lucia miau, miau, dreistimmig,	
(1581)	No. 7	Hai Lucia, bona cosa, vierstimmig,	
»	» 13	Lucia celu	»
»	» 16	Allala, la pia calia	»
»	» 18	Cathalina, apra finestra sechsstimmig	
»	» 19	Chilichilichi	»
»	» 20	(Canta, Giorgia[1])	»

Massino Trojano[2]) berichtet, daß bei den Nachfesten der Hochzeit Wilhelms, am 6. März 1568, die Herrschaften durch Vorführung der sechsstimmigen Moreschen von Lasso unterhalten wurden; und zwar wurden die Stücke von sechs auserlesenen, klangvollen Stimmen (scelti e sonori voci) gesungen und von sechs namentlich aufgeführten ausgezeichneten Instrumentalisten auf Querflöten (fiffari)[3]) gespielt.

Fassen wir ausschließlich diesen Bericht ins Auge, so werden wir glauben, es mit einfachen Tanzliedern zu tun zu haben, welche in zeitgemäßer Weise zugleich vokal und instrumental zur Aufführung gelangten. Allein hiermit ist die Bedeutung der Stücke nicht völlig erschlossen.

Am Strand vor den Kastellen zu Neapel trieben die Komödianten der Strasse ihr Wesen, die *bagattellisti*, *giocolari*, *ciarlatani* und führten ihre Komödien auf. Die Trommel (tamburo) voraus, zogen sie auf, ärmlich verkleidet, mit Kohle schrieben sie an, was ihr Schauplatz bedeuten solle[4]). Noch 1588 beschreibt Giambattista del Tufo ihr Treiben:

Ed al suon del pignato e del tagliero
Cantar Mastro Ruggiero,
E simili persone
Col tamburello e con lo calascione,
Sentendo in giro chi da là e da quà:
Lucia mia Bernagualà!
Veder talvolta comparir in scena
Con dolcissima vena
Presto e destro, qual suol, Covar Navettola,
Coviel, Giancola e Pascariello Pettola.
Così veder quel ballo alla maltese,
Ma in Napoli da noi detto Sfessania.
Donne mie, senza spese
Vi guarireste allor febbre o micrania.

Dieser von Croce mitgeteilten Beschreibung kann ich eine Apostro-

---

1) Bezeichnet sind *O Lucia* im Original und die Texte von (siehe oben) Nr. 7 und 18—20 in den Sammlungen Vogel a. a. O. II, 1560³ u. ff., in denen sie wiederkehren. Allen gemeinsam ist das Kauderwelsch, welches die Sprache der *gente negra* imitieren soll. (Gua gua, Schincina bacu usw.) — Partituren S. W. X.

2) A. a. O. S. 182.

3) Praetorius, M., Syntagma mus. Tom. II, 40.

4) Croce a. a. O. S. 53.

phierung der Bagetellistenfiguren von Felippo Sgruttendio de Scafato beifügen (Tiorba a taccone, corda nona)[1],

O Lucia, a Lucia
Lucia, Lucia mia,
Stiennete, accostate, nzeccate ccà;
Vide sto core ca vide, e ca sguazza;
Anzo sso pede, ca zompo canazza;
Cuchuruccù,
Zompo mo su usw.

Die Kavaliere von Neapel aber gingen abends hinaus (»quasi tutti, o la maggior parte«) und ergötzten sich an dem Possenspiel.

Die Texte von Lasso's Moreschen haben nun nicht nur die mundartlich, nicht nur durchweg eine szenisch-lebendige Fassung, sie sind sogar alle bis auf einen ausgesprochene dramatische Dialoge (S. W. X, III, 7; IV, 8; IV, 13; IV, 18; IV, 19; IV, 20); drei der Tonsätze sind durch gesprochene Worte, dabei wiederum komisches Kauderwelsch, das die Sprache der Schwarzen persifliert, unterbrochen. Dann aber begegnen wir in allen Stücken (außer der Anrufung Allahs, »Allala, pia calia«) den Namen dieser napolitanischen Figuren, den Negerinnen Lucia und Giorgia, dem Cuccuruccu[2]). In Nr. III, 7 will Giorgia der Lucia ein Ständchen bringen, wird aber mit Schimpfworten (cula mia, cula caccata usw.) abgewiesen; in Nr. V, 8 erhält Lucia von Giorgia die Botschaft, daß ihr die Herrin ihre Freiheit schenken und sie verheiraten will; alle Schwarzen sollen eingeladen werden, Giorgia will singen »Acqua, madonna al foco«; Lucia aber hört nicht, so sehr sich Giorgia auch heiser schreit; in Nr. IV, 13 bietet Giorgia der Lucia Kleider und Schürzen, Halskragen und Schließen, aber wieder wird sie mit rauhen Ausdrücken zurückgewiesen (Räudige Hündin, stinkender Thunfisch), der Chorus aber bekräftigt

»Che della bernaguola siamo«.

In Nr. IV, 18 ist Cathalina die Auserwählte Giorgias; letztere stimmt das Lied »Andar a Valenza« an, aber Cathalina will nichts hören, auch alle Schmeichelei verfängt nicht (»occhi tua come lanterna«) und die »cana musata« (hasenschartige Hündin) muß abziehen. Ungemein impertinent ist die Anspielung auf die »mala francisca«[3]). Nr. IV, 19 ist eine

---

1) Collezione di tutti i poemi in lingua Napoletana (Nap. Porcelli 1789) I, 248. Die erste Ausgabe erschien 1646 (vgl. Galiani, Del dialetto napoletano, Tom. 28 S. 161).

2) Über dieselben vgl. auch Scherillo, La comedia dell' arte in Italia. Torino 1884, S. 3. Im Mittelalter sind unter den Schwarzen die Araber, schlankweg die Mohammedaner verstanden; zu Lasso's Zeit sind die »gente negra« wirkliche »Schwarze«.

3) Vgl. Lasso's Briefe in meinen Beiträgen II, 255 und a. a. O.

Szene zwischen Lucia und Cuccurucu[2]), von recht unreinlicher Anlage; schließlich stimmt Lucia das Lied an

»La mogliere del pecoraro«.

In Nr. IV, 20 soll Giorgia den Weißen (gente ianca) singen und bequemt sich auch dazu; wieder schwärmt sie Lucia von Befreiung und Hochzeit vor und schließt mit der Vision:

Messer dorma
Parino sotto lieto,
Madonna gamb' in collo,
Messere grida,
Madonna fuia
Parui sona zampogna
Armare Rè co, gua, gua.

Der Zusammenhang unserer Stücke mit dieser napoletaner Bagatellistenkomödie, ihr Ursprung wie ihre Bedeutung ist damit evident. Des Weiteren beweiskräftig sind auch stilistische Details, die vokale Nachahmung der Instrumente, mit denen Giorgia auftritt, der Laute, des Tambourins und des phantastischen Geklimpers der Schwarzen (tanbilili usw.). Wir haben also in unseren Moreschen musikalische Episoden der Bagatellistenkomödie zu erblicken. Wurden unsere Stücke deshalb aber auch während der Aufführungen der Bagatellisten, am Strande bei den Kastellen vorgetragen? Waren sie gegenüber der Ärmlichkeit der Bagatellistentruppen nicht schon zu anspruchsvoll allein in bezug auf die Besetzung der Stimmen? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir nochmals etwas ausholen.

Wie oben erwähnt, finden sich die Texte von »Hai Lucia«, »Cathalina apra finestra«, »Chilichilichi« und »Canta Giorgia« bereits in Sammlungen gedruckt vor, welche seit dem Jahre 1560 in Venedig erschienen. Es sind dies vier Bücher »Villotte alla Napolitana«; aus dem Jahre 1560 kennen wir heute nur mehr das erste und dritte Buch, doch wird das dritte wohl nicht vor dem zweiten erschienen sein, sondern ist uns letzteres eben nicht mehr erhalten. Das vierte Buch ist erst 1565 bekannt, die Ausgabe dieses Jahres trägt bereits den Vermerk des Neudrucks. Da sich unsere Texte auf Buch 2—4 verteilen, werden wir also ihre Drucklegung zwischen 1560 und spätestens 1564 anzusehen haben. Es liegen mir nun die Partituren der zugehörigen (dreistimmigen) Tonsätze vor; der Vergleich mit Lasso's Kompositionen ergibt, daß sie Orlando durchweg als Vorlage, als Ausgangspunkt gedient haben. Die Nachbildung im Bau, im Wechsel der Abschnitte entsprechend der Dichtung, im Zug der Modulation ist eine vollständige,

2) Der Anfang ist urdrollig, der Sopran ruft solo »Chi chi-li-chi?« der tiefe Baß antwortet solo »Cucurucu!« Charakteristisch für den jungen Lasso ist auch die feierliche Wendung bei »che papa la segna«.

vielfach sind auch dieselben Motive und Melodien benutzt. Lasso aber hat die dreistimmigen Sätze durch vier- und sechsstimmige ersetzt, seine Stücke in kunstmäßigere Sphäre gerückt; dasselbe tat er gegenüber Fontana's und Nola's Villanellen. Wären nur die fraglichen Villotten auch etwa erst um jene Zeit, in der sie im Druck erschienen, komponiert, so wäre ihr Verhältnis zu Lasso geeignet, uns neue Rätsel aufzugeben. Allein wir finden unter ihnen auch den Text von S. W. X, Nr. III, 6 »Sto core mio«, und der Vergleich der Partituren erweist wieder, daß Lasso den Cantus dieser Villotte in seinem Tenor, und ihren Tenor in seinem Cantus benützt hat. Lasso's Stück erschien aber fünf Jahre früher als die Villotte, 1555.

Hieraus ergibt sich, daß die von Lasso aufgegriffenen Villotten in der Praxis und handschriftlich lange vor ihrer Drucklegung bekannt waren; die Moreschen aber müssen, da ihr Text mit dem von Lasso's Moreschen identisch ist, gleichfalls in bezug auf die Napolitaner Polizinellkomödie und vor Lasso's zugehörigen Stücken geschrieben sein. Wie bei Fontana stand bei ihnen selbst das Volkslied Gevatter. Letztere Annahme wird durch den Umstand bestärkt, daß wir Chichilichi im 17. Jahrhundert als Laudenmelodie wieder begegnen[1]); die Lauden aber entlehnten bekanntlich zu ihren geistlichen Texten weltliche, allgemein bekannte Melodien. Demnach haben wir in den dreistimmigen Villotten einschließlich dem von Lasso herrührenden »Lucia, miau, miau« entweder die während der Komödie selbst vorgetragenen Stücke, oder die villanellenmäßige Bearbeitung von einstimmigen, in der Komödie mit oder ohne (Lauten-) Begleitung gesungenen Volksweisen zu erkennen. In Lasso's vier- und mehrstimmigen Moreschen aber eine Nobilisierung dieser Gesänge für Aufführungen in den Palästen der Vornehmen, für die Feste des Marchese della Terza usw., bei welchen sich die Kavaliere freuten, den von der Aufführung der Bagatellisten her wohlbekannten Weisen in kunstvollerem Gewande wieder zu begegnen. Lasso schuf in seinen Moreschen, angeregt durch die Komödie Neapels, eine neue Gattung von Villanellen und andere Meister folgten ihm nach[2]). Es sind musikalische Szenen; die ursprüngliche Moresca, die Tanzweise, aber ist in denselben, wie wir noch genauer sehen werden, aufgesogen und eingefügt.

Es ist nicht das erste Mal, daß wir Beziehungen Lasso's zur dramatischen Kunst der Italiener mit diesen Moreschen begegnen. Schon früher konnte ich an der Hand von Trojano's Bericht und des von Lasso kompo-

1) Vgl. z. B. Coferati, Mat., Corona di sacre canzoni o Laude spirituali di diversi aut. Firenze 1689. Ebenda erscheinen als Melodien die Tänze Follia, Menuet usw.

2) Auch Azzaiola (1557), Mass. Trojano (1567), Pinello (1571), Primavera (1574), Romano (1579), Moro (1581), Bianchi (1588), Metallo (1592), Biffi (1606), Fasolo (1628) haben Lucia und Cucuruccu besungen.

nierten Dialogs zwischen Zanni und Pantalon[1]) unseren Meister als Komponist einer Commedia dell' Arte-Episode und somit schon damals als bei der Vorgeschichte der Oper beteiligt nachweisen[2]). Das Stück, um das es sich handelt (S. W. X, Nr. IV, 22), ist auch musikalisch eine köstliche Nummer, trefflich deklamiert, charakteristisch in Ausnutzung der Tonlagen, fein in den Klangfarben, mit ungewöhnlichen Akkordbildungen; Pantalon und Zanni sprechen darin venetianisch bzw. bergamaskisch. Zur Komödie dell' Arte gehört auch S. W. X, Nr. IV, 6, das vierstimmige »Parch' hai lasciato«. Hier erscheint Don Diego, die der Komödie angehörige Figur des stets geprellten Spaniers. In München hieß er 1568 Don Diego de Mendoza und wurde als dritte Rolle von Massimo Trojano gespielt[3]). Unser Stückchen paßt nun nach der Anzahl der Stimmen, dem homophon akkordlichen Charakter der Musik und nach dem Text in die Situation, wie sie der zweite Akt der Münchener Komödie ergab. Camilla nimmt von Don Diego mit schmeichlerischen Worten eine goldene Kette entgegen und verspricht, die nächste Nacht in seinen Armen zu ruhen, worauf der Spanier zufrieden abgeht. Am Schlusse des Akts aber ertönt »vna musica di quattro voci con dui liuti, un stromento da penna, un fiffaro ed un basso di Viola da gamba«[4]). Auch auf diese Instrumentalbesetzung paßt das Liedchen seiner Struktur nach sehr wohl; eine Laute ist als Melodie-, die andere als Akkordinstrument verwendet zu denken. Der Text aber spricht von Don Diego, und enthält einen Dialog zwischen einem Geprellten und einer Frauensperson, »che stà inchiusa« und sich schämen sollte »tutto lo giorno farsi Jacoviella«; in seiner vierten Strophe bringt er die Sentenz:

»Donna che face quello che non suole
O t'ha gabbato, o gabbare ti vuole.«

Soviel zur Bagatellistenkomödie Neapels und zur Commedia dell' arte.

S. W. X, Nr. IV, 17 »Mi mi chiamere mistre righe« ist der mit verschiedenen Eindeutigkeiten durchsetzte Monolog eines reichen Getreidehändlers und Bäckers. Der Text huldigt Wein, Weib und Gesang, welchen der mistre righe nach Weise und Ausdruck des Magnifico zu-

---

1) S. W. X, IV, 22.

2) Historische Anmerkungen verfaßt für das Programmbuch des Festkonzerts zu Ehren Orl. di Lasso's. München 1894. Die Nachahmung, welche Lasso's Schüler Eccard 1589 von Orlando's Zanniszene gab, liegt heute in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XXI, 1897, im Neudruck vor, doch ist ihre Zugehörigkeit zur commedia dell' arte dort noch ebenso, wie früher von Winterfeld, verkannt.

3) Trojano a. a. O. S. 184.

4) Ebenda S. 187; in den Dialoghi Bl. 150 sagt Trojano *Viola d'arco* und statt des *stromento da penna* das gebräuchlichere *clavicembalo*.

getan ist; er ist im paduanischen Dialekt geschrieben[1]), die Nummer also im engeren Sinne eine Padovana (s. oben), wie deren Azzaiolo seit 1557 (mit Villanellen alla Napolitana usw.) in drei Büchern publizierte.

Auch das bereits bekannte[2]) Landsknechtstündchen (S. W. X, IV, 12) mit seinem reizenden Lauteninterludium Don don don, Diri diri don dürfte szenischen Zwecken gedient haben. Es ist sowohl für die Stegreif- als die literarische Komödie geeignet[3]), ebenso für einen Karnevalsaufzug mit Landsknechtsgruppe. Das köstliche Stück erweist sich durch Vergleich mit so bezeichneten Stücken als eine Todescha, eine Nachahmung des durch die Mischung deutscher und italienischer Brocken entstehenden *linguaggio*, wie er wohl besonders häufig von deutschen Söldnern in Italien gehört wurde. Daß auch der Todescho in der Commedia dell' arte zuweilen erscheint, beweist eine Handschrift der Münchener Bibliothek[4]).

Die altitalienischen Karnevalszüge verwerteten bekanntlich reichlich Musik und der Musikhistoriker wird gut tun, auch ihnen sein Augenmerk zuzuwenden[5]). Sie sind ursprünglich florentinischer Abstammung[6]).

1) Die Wendung »mi me piase magnar ...« scheint eine stereotype; cf. Lovarini, Canzoni populari in ruzzante (Propugnatore 1888 Bd. 2 S. 368 Anm. 1) »mi me piase magnar pan«. — Der erwähnte Wein Trebiano wird in den Gegenden von Reggio. Modena, Parma gebaut. (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Torchi in Bologna).

2) Ambros, Gesch. d. Musik, Leipzig 1893 (3. Aufl.) III, 367. Sandberger. Beiträge I, 118. Schade, daß der Originaltext schon in seinen drei ersten Worten unmöglich ist. Madonna pflegten sich die Courtisanen anreden zu lassen. Vgl. z. B. Ipp. Salvianis Komödie Ruffiana; Gaspari II, 509.

3) So würde es z. B. trefflich in A. Giancarli's Zingara (1545) passen. In derselben wird verschiedentlich gesungen und neben der Ruffiana fehlt auch der Bergamasker nicht.

4) Cod. it. 347. Vgl. Archivio stor. it. XIV, 269. — Auch Azzaiolo bringt eine Todescha im ersten Band seiner Padovanen, eine andere findet sich in der Villottensammlung Vogel 1566[7] (»Trinc è got Malvasie«), eine dritte, wichtig für den Geschmack Albrechts V. an diesen Sachen, in Bottegari's obenerwähntem Lautenbuch (Valdrighi's Ausgabe S. 63 »Mi stare pone totesche«) usw. Bei Azzaiolo heißt der Text

Patrone, belle patrone
scolt' un poco bel companon
delle dancere
de le springhere del canzon,
che far in terre todesche per amor,
Springhere, dancere, spilere,
prindese, minere, basere, corere,
tutte le companon
on on.

5) Mit Recht räumt ihnen G. Giannini in seinem trefflichen Aufsatz »Origini del dramma musicale« ihren gebührenden Platz in der Vorgeschichte der Oper ein (Propugnatore 1893, I, 231 ff.).

6) Vgl. z. B. Lasca, Canti Carnascialeschi, in dessen Rime burlesche, herausgegeben von C. Verzone, Florenz 1882, 207 ff.; Batt. del Ottonaio's (detto Araldo) mascherate carnevialesche usw. Gaspari II, 248.

Maskenzüge, welche gewisse Klassen und Stände darstellten, durchzogen die Straßen, indem sie in Gesängen, den *canti carnascialeschi*, dem Publikum kündeten, wer sie seien und was sie wollten. (»Zingari siamo«, »lavandaje siamo«, »Ninfe siamo«.) In den Musikdrucken erscheinen diese Gesänge zumeist unter dem Namen Mascherate. Schon Heinrich Ysaak hatte deren für Lorenzo Magnifico komponiert, andere Nola (1541), Willaert (1545), Trojano (1567), Azzaiolo (1569), Candido (1571, ein ganzes Heft), Riccio (1577), Gastoldi (1591), Ghizzolo (1609). Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir S. W. X, Nr. IV, 2 »Ecco la nimf' ebraica« (auch von Nola komponiert) und Nr. IV, 9 »O bella fusa« als Karnevalslieder bezeichnen; vielleicht wurden auch Alala und Canta Giorgia gleichfalls zu solchen Zwecken herangezogen.

Ferrante Gonzaga mag es gewesen sein, der Orlando bereits auf die Moresca als Gattung hinwies; bei aller Hauptneigung des kaiserlichen Generals auf kriegerische Dinge dürfte ja Capilupi (s. o.) nicht ohne Grund so ausführlich über diese Allotria berichtet haben, so daß die Kunstliebe Gonzaga's uns heute in anderem Lichte erscheinen muß.

Wenn nun auch Orlando's Töne bei all diesen Gebilden nicht zu mythologisch-allegorischen Darstellungen erklangen, wenn sie nicht Venus und Jason verherrlichten, sondern Lucia und Cuccuruccu, Zanni und Pantalon, den Magnifico und Don Diego, sie waren mindestens ebenso wirksam in ihrer Interpretierung grotesken Unsinns und lassen Orlando's Verdienst in nicht geringerem Lichte erscheinen. Der Meister ist nicht nur gemeinsam mit Palestrina der Abschluß einer großartigen Entwicklung, er ist auch in seiner realistischen Vertiefung des musikalischen Ausdrucks und seiner Stellung zur Vorgeschichte der Oper eine starke Wurzel der neuen Zeit; unvergleichlich mehr als von Palestrina gehen von ihm Fäden aus, die zur »musica nuova» hinüberleiten. Das macht ihn, im Zusammenhalt mit seiner größeren Vielseitigkeit, für uns moderne Menschen interessanter, anziehender als den großen Pränestiner.

Nachdem wir Lasso's Moreschen und einzelne der Villanellen als unzweifelhaft neapolitanischer Abkunft erkannt haben, liegt es nahe, unter den zahlreichen, damals am Posilipp ansässigen Poeten Umschau zu halten, ob sich vielleicht gerade für diese Gebilde der oder die Dichter ermitteln ließen. Leider zeigen sich die hiezu angestellten Untersuchungen unergiebig; weder Serafino dall' Aquila noch sein Schüler A. Ricco, weder Carracciolo noch Angelo di Constanzo und Cariteo scheinen in Frage zu kommen, ebenso wenig enthält die umfangreiche Sammlung Rime di diversi illustr. sign. Napolitani, Ven. Giolito 1552 (k. k. Hofbibl. Wien) einen von Orlando komponierten Text, ist aber als weiteres Dokument aus der literarischen Umgebung Lasso's zu Neapel eine wertvolle Quelle. Am meisten ähneln einzelne der kleineren erotischen

Villanellen ihren Vorgängern in der Beliebtheit der Gebildeten, den Strambottis und Dialogen Serafino dall' Aquila's, des »più grande strambottojo«, wie ihn d'Ancona nennt[1]); Serafino[2]) verfeinerte bekanntlich den Strambotto zum zierlichen höfischen Madrigal. Andere Nummern gleichen dem Stil, wenn auch nicht dem Versmaß nach, den lustigen Sonetten des Toskaners Pistoia.

Zwei Dichter haben wir aber doch noch in Neapel namhaft zu machen, die mit Orlando mehrere Jahre gleichzeitig dort wohnten. Der eine ist Luigi Tansillo[3]), der Dichter der »Lagrime di S. Pietro«, welche Orlando bekanntlich im Alter komponierte. Verfolgen wir den Lebensweg Tansillo's, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit Lasso's Entwicklung in die Augen. Auch Tansillo genießt eine Jugend voll Lebensfreude und sonniger Renaissance und endet in Melancholie und als Künstler in der Empfindungssphäre der Gegenreformation. Beide, Tansillo und Lasso, haben wohl in ihrer Jugend nicht gedacht, der Eine, daß er einmal die »Lagrime di San Pietro« schreiben, der Andere, daß er sie komponieren werde. Doch soll dieser Vergleich nicht weiter durchgeführt werden, da Orlando der unvergleichlich genialere, tiefere und fleißigere Künstler ist, an dessen psychischer Umwandlung wir nicht zweifeln dürfen, indes Tansillo's Biograph nach Renier zur Entstehung der Lagrime bemerkt: »teutò propiziarsi le anime timorate e assopire quel cerbero trifauce che era la Congregazione dell' Indice.« Für ihn war wohl später der äußere Anlaß zur Komposition, wenn nicht, wie so oft[4]), der bestimmte Auftrag Wilhelms V., so das Erscheinen der Lagrime im Druck, welches lange nach des Dichters Tod (1568) erfolgte; von Tansillo's erotischen Dichtungen aber hat er doch schon vorher ein halbes Sonett komponiert, nämlich »Scorgo tant' alto il lume«, die beiden Terzette von Sonetto XXVII »D'un si bel foco«[5]).

Der zweite ist Antonio Minturno, seit 1559 Bischof von Ugento,

---

1) La poesia popol. S. 134. Gaspari II, 333.

2) Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt einen Werken Dall' Aquila's beigebundenen Druck: Operetta piacevole e delectevole da intendere aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (s. l. e. a.), der in seiner »Canzone de la cascia« und »Lassa far a me« wiederum ähnelnde Gebilde aufweist.

3) Crescimbeni II, 436 ff. Croce a. a. O. 38 ff. Torraca, Studi di Storia Lett. Napol. Livorno 1884, S. 207 ff. Gaspari II, 489. Die neueste und heute ausschlaggebende Arbeit über Tansillo »Sulle poesie di genere vario« von Francesco Flamini (Pisa 1888) kenne ich leider nur aus dem Bericht Renier's im Giorn. stor. 1888, S. 450 ff.

4) Vgl. Trojano, Discorsi S. 75. Die Angabe wird durch Orlando's Briefwechsel mit dem Herzog bestätigt.

5) Poesie di Luigi Tansillo. Londra 1782 S. 27. (Die Ausgabe enthält auch ein Porträt des Dichters.) S. W. IV, 57. Tansillo's due Pellegrini waren mir leider nicht zugänglich.

vorher in Neapel ansässig[1]). Minturno veröffentlichte 1563 zu Venedig ein Buch, das Aufsehen bei jedermann erregen mußte, der sich mit italienischer Literatur befaßte: die »Arte poetica«, enthaltend u. a. eine »dottrina de' Sonetti, canzoni e ogni sorte di Rime Toscane«. Wohl im Anschluß an dies Werk forderte Massimo Trojano seine Kollegen in der bayerischen Hofkapelle auf, Beiträge zu einer Sammlung von Kompositionen über ausschließlich Minturno'sche Texte zu liefern, und es gelang ihm, sich auch Lasso'scher Stücke zu versichern. So kam das erste Buch der bekannten Sammlung »Mvsica de Virtuosi della florida capella dell . . . Dvca di Baviera« (Vinegia 1569) zustande, jener glänzenden Zeugnisse des hohen künstlerischen Niveaus, auf dem sich die Kapelle befand. Vielleicht spielen alte Beziehungen Orlando's zu Minturno aus der neapolitaner Zeit mit; jedenfalls mußte der Meister in dieser Sammlung mit der größten Anzahl von Tonsätzen unter den Teilnehmern vertreten sein. Indes zeigt auch hier Lasso seinen feinen Geschmack. Während alle anderen Beitragenden, auch Trojano, in der Tat ausschließlich Verse von Minturno komponieren, kann dies Orlando nicht über sich gewinnen. Von fünf Nummern (mit sieben Tonsätzen) sind nur zwei dem Plan des Herausgebers entsprechend auf Texte Minturno's gesetzt: »Spent'e d'amor la gloria«, eine Canzone auf den Tod einer Dame, und das Lied eines müden Mannes »Al dolce suon dell marmorar dell' onde«[2]) beide fünfstimmig. Das Erscheinen des Werkes selbst hatte Trojano schon in der Vorrede der »Discorsi« angekündigt[3]).

Es sind also die Beziehungen zur italienischen Literatur, die Orlando in Neapel gewinnen konnte und nachweislich gewann, sehr vielgestaltig. Angesichts der dürftigen literarischen Denkmale, welche uns bislang aus dem Neapel des 16. Jahrhunderts bekannt sind, wird auch der Literarhistoriker die einschlägigen Texte mit Nutzen kennen lernen. Lasso muß die Stücke von Sannazaro und d'Azzia nicht unbedingt schon an Ort und Stelle komponiert haben; aber Fühlung mit dem dichterischen Schaffen der beiden wie mit der Poesie Tansillo's hat er zweifellos gewonnen. Dann lernt er in Neapel ausgiebig die Villanelle kennen,

1) Vgl. über ihn Crescimbeni II, 425.

2) Minturno ist ausnahmsweise im alten Musikdruck als Dichter genannt; in den Rime des Minturno (k. k. Hofbibl. in Wien) fehlen die Stücke. Leider ist die Tenorstimme des ersten Buches der Sammlung gänzlich verloren und mußte von einer Aufnahme der beiden Nummern in die S. W. vorerst abgesehen werden.

3) Auch ein zweites Buch der Musica hatte Trojano bereits vorbereitet; die Herausgabe verhinderte der bekannte Mordüberfall, welcher den verbrecherischen Künstler zwang, aus Bayern zu flüchten. Tafuri, welcher in seiner Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli (Nap. 1752, Tom. III, p. II, 294 ff.) Trojano's Leben beschreibt, hat von dem Verbrechen keine Kenntnis.

endlich aber das Pastoraldrama, die farsa Cavaiola und die ortsübliche Bagatellistenkomödie.

Für lokale Einwirkung des römischen literarischen Lebens auf unseren Meister besitzen wir gleichfalls einige Anzeichen. 1555 erschienen bei A. Barrè in Rom in erster Auflage die »Rime di diversi eccellentissimi autori in vita e in morte dell' ill. Signora Livia Colonna«. Aus dieser Sammlung komponierte Lasso Francesco Ronconi's Sonett »S'io talhor muovo« und publizierte es in dem nämlichen Jahre in seinem Primo libro dei madrigali a 5 voci[1]). Die Druckerlaubnis der Rime ist erst vom 22. Juli datiert; dies weist auf eine persönliche Verbindung mit dem Dichter oder auf handschriftliche Mitteilung des Sonetts durch den Lasso nachweislich persönlich bekannten Verleger. Möglicherweise machte unser Meister auch damals bereits die Bekanntschaft des Canonikus am Lateran und Dichters Gabriel Fiamma, auf welchen wir unten zurückkommen. Auf die Stadt Rom spielt eine Stelle des Madrigals »Alma cortese, in più bel lembo involta«[2]) an, eine andere in »L'altr'ier sul mezzo giorno«[3]) spricht von den päpstlichen Schlüsseln.

In München blieb Lasso vor allem durch seine italienischen Reisen mit der neu erscheinenden italienischen Literatur auf dem Laufenden; aber auch durch die zahlreichen Italiener in der Kapelle müssen stets neue Werke importiert worden sein, geschweige der Dichter, welche mit ihren auswärts oder in Bayern entstandenen Produkten das herzogliche Haus über schütteten. Trojano schuf sich zu seinen vier Büchern Canzone alla napolitana (1567—69) die Rime selbst[4]) und unterhielt Beziehungen mit zahlreichen italienischen Reimschmieden: Cesare Carafa, Marcio Marci, Gios. Betussi, Salomon Usque, Marc. Ant. Sacchi, Giul. Salaroli, Jac. Bonetti, Ag. Rocchetta, Giul. Ballino, deren Produkte nebst zwei Sonetten Trojano's in den Dialoghi abgedruckt sind. Lasso scheint sich mit keinem der Genannten abgegeben zu haben, auch mit Betussi nicht, dem Dichter des Dialogo amoroso[5]), welcher hier mit zwei Sonetten an Herzogin Renata und einem an Wilhelm V. vertreten ist. Dagegen verdankt der (leider gleichfalls unvollständig erhaltene) Gesang »Ben convenne madonna« — nach Angabe des Musikdruckes[6]) von Don Giovanni Manrique — seine Entstehung Orlando's Beziehungen zum kaiserlichen Hofe in Wien. Der Dichter war Kämmerer Maximilians II., wie aus

1) S. W. II, 58.
2) S. W. II, 79 ff.
3) S. W. II, 9 ff. »a piè di sette colli.«
4) Vogel a. a. O. II, 254 ff.
5) Venedig 1543, Pozzo.
6) Mvsica de Virtuosi usw. I, 1569.

den Dedikationen ihm gewidmeter Werke hervorgeht[1]). Im übrigen sorgten Lasso's häufige Reisen jenseits der Alpen weiter dafür, daß die Beziehungen auch zur älteren italienischen Literatur nicht erkalteten. Auch ihnen erscheint unser Meister als Gebender und Empfangender: er bringt den italienischen Nobiles neue Kompositionen als Angebinde mit, so 1567 dem Herzog Alphons II. von Ferrara das vierte, 1585 Mario Bevilaqua in Verona das fünfte Buch fünfstimmiger Madrigale; andererseits aber kehrt der Künstler mit neuen Anregungen zum Norden zurück.

Von seinen frühesten Werken an hat Lasso Dichtungen komponiert, welche sich als italienische Lokalpoesien im engeren Begriff verraten; dies hätte keinen Sinn, wenn wir nicht auch den Tonkünstler gleich dem Dichter an Ort und Landschaft Interesse nehmen lassen. In »Alma real, dignissima d'impero«[2]) geschieht des Berges Calpe in Andalusien Erwähnung; dies weist die Dichtung ins spanische Milieu, also Lasso's mailändische oder neapolitanische Zeit[3]). »Vatene lieta omai, coppia d'amici»[4]) wünscht zwei Freunden glückliche Seefahrt, ein Vorwurf, der auf eine der italienischen Städte oder Antwerpen paßt. Schärfer tritt der örtliche Hintergrund hervor in der Sestina »Del freddo Reno alla sinistra riva«[5]). Ort der Handlung sind hier die Ufer des Reno, des kleinen Flüßchens, das, aus den Apeninnen kommend, die Gebiete von Bologna und Ferrara durcheilt. »Qual nemica fortuna«[6]) gehört zu den Alphons II. gewidmeten Madrigalen; in ihm dürften wir eine Anspielung auf Ferrara und hinter dem »Rè degli altri, superbo altero fiume« und »de l'Italia il maggior fiume« den Po zu suchen haben. Auf Mantua, wo sich Lasso ja auch wiederholt aufhielt, deutet das reizende Stück »Chi non sa, come spira«[7]) mit seinem Preis des Mincio. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es speziell in den zwei letzten Fällen mit doppelten Gelegenheitsschöpfungen zu tun, indem Orlando durch seine Beziehungen zu den Höfen von Ferrara und Mantua sich veranlaßt sah, die fraglichen Gelegenheitsgedichte zu komponieren. Hier soll dann schließlich auch von zwei weiteren Gelegenheitskompositionen die Rede sein. Im November 1565 verheiratete die Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Parma, zu Brüssel ihren Sohn Alessandro Farnese

1) 1569 widmete ihm Mass. Trojano, 1572 Giov. Pietro Cottone musikalische Werke. (Vgl. Vogel a. a. O.)

2) S. W. VIII, Nr. I, 17.

3) Im heutigen Italienisch bedeutet Calpe bildlich eine weitab gelegene Gegend.

4) S. W. VIII S. 19 ff.

5) S. W. VIII S. 1 ff.

6) S. W. IV, 128 ff.

7) S. W. VI, 113 ff.

mit Maria von Portugal[1]. Wir besitzen nun von Orlando ein Hochzeitslied »Vieni dolc' Imeneno« zum Preis eines bräutlichen Paares »Alessandr' e Maria«[2] und ein Liebesliedchen an »Maria«, das von Wiedersehen nach langer Trennung singt: »Quando fia mai quel giorno«[3]. Beide Stücke erschienen in derselben Sammlung 1570 im Druck. Die Umstände legen es nahe, in ihnen Huldigungen Lasso's an das Brautpaar Farnese-Portugal zu erblicken. Denn zu Margarethe's Minister Granvella wie zu Margarethe selbst hegte Lasso bekanntlich nähere Beziehungen; die Gepflogenheiten der Zeit machten es ihm zur Pflicht, sich unter den Gratulanten (und als Künstler nicht mit leeren Händen) einzufinden, und schließlich stehen die Daten der Dedikation und Drucklegung in einem Verhältnis, wie es sich in ähnlichen Fällen bei Lasso öfter findet.

II.

Wir wenden uns nunmehr zur zweiten Seite unserer Aufgabe, der Untersuchung jener Beziehungen Lasso's zur italienischen Literatur, welche sich unserem Meister aus der allgemeinen zeitgenössischen Bildungssphäre heraus ergaben.

Der Abgott des Renaissancemenschen war auf dem Gebiet der Lyrik im 16. Jahrhundert Petrarca. Die Dichter der Zeit verehrten ihn als höchstes Muster, betrachteten es als ihre schönste Aufgabe, seiner Art nachzutun. Petrarca lag in der Luft. Dies beweisen auch die Parodien, die Berni auf ihn machte, und Petro Aretino's Spott. Auch wer der Dichtung sonst ferner stand, mußte den Canzoniere eifrig studieren, wollte er nicht für einen Barbaren gelten, wollte er nicht Gefahr laufen, am Ende einmal eines der eifrig angewandten Zitate aus Petrarca nicht zu verstehen. Weitschichtige Kommentare leisteten dem Verständnis der Studierenden Vorschub; wie stark aber mußte bei dieser Sachlage der Dichter auf besonders empfängliche Gemüter wirken, zumal, wenn sie auch ihr Beruf mit der Lyrik Fühlung suchen ließ. Den Tonkünstlern mußte Petrarca aber noch besonders lieb und wert sein, nicht nur durch das latent Musikalische, das Ebenmaß und die melodische Fülle zusammentreffender Vokale in seinen Poesieen, sondern auch durch seine

---

1) Vgl. hierzu Castan, A., Les Noces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal. Narration faite au Cardinal de Granvelle usw. In Mémoires ... publiées par l'académie royale de Belgique. Bruxelles 1888, Tome XLI.

2) S. W. VIII. Nr. I, 24. — Hochzeitsliedern begegnen wir in der ital. Vokalliteratur des 16. Jahrhunderts wiederholt. Auch diese Spezialität wurde in die Oper aufgenommen, besonders von den Franzosen gepflegt und hat sich bis heute darin erhalten (vgl. Chabrier, Gwendoline). — Über das altitalienische Epithalam siehe Crescimbeni I, 256.

3) S. W. VIII, Nr. I, 22.

Person, als der Mann, der sich wiederholt als begeisterter Freund der Musik bekannt hatte, ja selbst ein für seine Zeit vortrefflicher Lautenspieler gewesen sein soll.

Bei Lasso steht denn auch Petrarca im Mittelpunkt der dichterischen Interessen. Immer wieder kommt unser Meister auf ihn zurück, seine Verse begleiten ihn von Anfang bis Ende seiner Laufbahn. 1555 veröffentlicht Orlando die ersten, 1590 das letzte der durch Petrarca angeregten Stücke. Selbst im fünften Buch der fünfstimmigen Madrigale und der »Sammlung Mermann«, in denen der geistliche Dichter Gabriel Fiamma (s. u.) dominiert, behauptet sich Petrarca mit Ehren. Als Zusammenfassung zweier literarischer Richtungen ist das erwähnte fünfte Buch, das nur Dichtungen von Petrarca und Fiamma zugrunde legt, gerade besonders interessant. Im ganzen haben 64 Nummern von Lasso's italienischen Kompositionen petrarchische Texte; und da viele dieser Nummern zwei, manche bis zu sechs Teilen aufweisen, haben wir im ganzen 94 hierher gehörige Tonsätze zu verzeichnen. Mit welchem Geschmack aber hat Orlando in des großen Aretiners Canzoniere ausgewählt! Doch hier muß ich den Leser bitten, selbst Petrarca zur Hand zu nehmen, und Orlando bei seiner Auswahl zu folgen. Komponiert sind:

In vita di Madonna Laura:

Sonette: 1 (S. W. IV)[1]) Voi ch' ascoltate,
22 (» » II) Solo e pensoso,
52 (» » VI) Io son si stanco sotto 'l fascio antico,
55 (» » VIII) Occhi, piangete,
82 Terzette (S. W. II) Or qui son, lasso,
85 2 Quartette und Terzette (S. W. IV) Amor mi strugge 'l cor,
86 Quartette (S. W. II) Poi che 'l cammin,
97 (S. W. II) Quando 'l voler,
99 (» » X) Che fai, alma?
108 (» » II) In qual parte del Ciel,
112 (» » IV) Amor, che vedi ogni pensiero aperto,
114 (defekt) Come 'l candito piè,
117 (S. W. II) Pien d'un vago pensier,
120 (» » II) O invidia, nemica di virtute,
122 (» » II) Fera stella,
161 (» » IV) Tutto 'l dì piango,
169 (» » X) S'una fede amorosa,
174 (» » II) Cantai; or piango,
183 (» » IV) L'alto signor,
194 (» » VIII) In dubbio di mio stato (zweimal komponiert),
206 Terzette (S. W. VIII) Vivo sol di speranza.

1) Die Seitenzahlen ergeben sich aus den Registern der einzelnen Bände.

Sestina: I, 3, 6 (S. W. II) Quando la sera; Con lei foss'io,
IV, 1, 4, 6 (S. W. VI; defekt X) Chi è fermato; Come lume di notte; S'io esca vivo,
VI, 6 (S. W. II) Guarda 'l mio stato,
VII, 6 (» » VIII) Deh or foss' io,
VIII, (S. W. IV) Là ver l'aurora,
Canzone: III, 2 (S. W. IV) Il tempo passa,
VII, 5 (» » VIII) Perch'io veggio,
XIII, 1 (» » X) Di pensier in pensier,
XVI, 1, 5 (S. W. II; VIII) Ben mi credea; Chi nol sa di ch'io vivo.

In morte di Madonna Laura:

Sonette: 4 (S. W. IV) La vita fugge,
5 (» » IV) Che fai? che pensi?
22 (» » IV) Come va 'l mondo,
26 (» » VIII) Soleasi nel mio cor,
32 (» » IV) Quanta invidia io ti porto,
36 (» » II) Mentre che 'l cor,
43 (» » IV) Quel rossignuol,
64 (» » VIII) O tempo, o ciel volubil,
85 (» » IV) I'vo piangendo i miei passati tempi,
Sestina: 1 (S. W. II) Mia benigna fortuna,
2 (» » II) Crudele, acerba, inesorabil Morte,
4 (» » IV) Già mi fu col desir,
7 (» » VIII) Nessun visse giamai,
11 (» » IV) Se sì alto pon gir,
Canzone: I, 7 (S. W. II) Pon freno al gron dolor,
III, (S. W. II) Standomi un giorno.
Trionfi: d'Amore Cap. IV, 61—66 (S. W. IV) O fugace dolcezza,
della Morte Cap. I, 85—90 (S. W. IV) Miser chi speme,
dell Morte Cap. II, 1 ff. (S. W. VIII) La notte che segui,
della Morte Cap. II, 178—183 (S. W. VI) Vedi l'Aurora,
della Fama Cap. III, 1—6 (S. W. VI) Jo non sapea,
del Tempo 55—60 (S. W. VIII) Seguii già,
del Tempo 70—78 (zweimal komponiert, S. W. VI u. X) Or vi riconfortate,
del Tempo 109—115 (S. W. VI) Un dubbio verno,
del Tempo 112—115 (S. W. X) Passan vostri trionfi,
della Divinità 1 ff. (defekt) Da poi che sotto 'l ciel.

Nur aus den Sonetten und Canzonen verschiedenen Inhalts ist keine Komposition Lasso's nachweisbar; im übrigen wird der Vergleich lehren, daß kaum eine der Dichtungen fehlt, welche durch die Jahrhunderte von den Kennern gepriesen wurden. Jeder der feinen Stimmungsnüancen, die Petrarca's Gebilde mannigfaltig machen, ist Rechnung getragen. Der dem Dichter eigentümliche ruhige Schmerz, in welchem das Bittere sich mit einer geheimen Süßigkeit mischt, die süße Melancholie, das träumende Schwanken von der Hoffnung zum Schmerze, vom Schmerze zur Hoffnung, diese Stimmungen hat Lasso nicht nur in ihren beiden schön-

sten Äußerungen »Cantai; or piango« und »Di pensier in pensier«[1]), sondern zahlreichen im Grundton ähnlichen, in der Ausführung verschiedenen Gebilden musikalisch verkörpert. Mit besonderem Glück aber wählt Orlando aus jenen Gedichten, in denen sich Petrarca's Vorzüge mit seinen Fehlern, mit Affektation und Rhetorik verbinden. Dann aber folgt er dem Dichter wohl auch einmal in die dunstige Region seiner gesuchtesten und geschraubtesten Phantasien, wo dieser Augen und Herz streiten läßt, wer von beiden die grausame Liebespein zumeist verschulde, wo er versichert, Laura zu lieben, wenn sie ihm auch sein Liebesglück beneidet, wo er die Geliebte erst grausam nennt, weil sie ihn zur Tugend führte, und dann bereut und ihr dankt.

Zur Psychologie Lasso's bieten seine Beziehungen zu Petrarca wichtige Erkenntnisquellen. Wie kontrastiert der dem Meister offenbar innig sympathische Ton der erotischen Elegie mit den burlesken Äußerungen so vieler seiner Briefe! Von Tonkünstlern gilt: sage mir, was du komponierst, und ich sage dir, wer du bist. In Orlando's Auswahl nun schlägt jene Stimmung vor, in welcher der Dichter seine innere Welt in Freude am Schmerz beobachtet, analysiert und darstellt: »Wenn Petrarca stirbt, ist dies seine Buße für Lauras Schuld; Staub und Tod beneidet er, weil sie die Geliebte umfangen; er tröstet sich, weil man ihn dereinst um seine Liebe beneiden wird; das Mitleid um Laura, die Erkrankte, steigert seine Glut; die Ungewißheit des Wiedersehens erschreckt ihn so, daß er sich selbst nicht mehr kennt; er gewahrt, daß bei seiner Liebe auch Eitelkeit im Spiele war« usw., usw. — alle diese Visionen hat unser Meister zu den seinen gemacht. Auch das warme Naturgefühl, welches in der Brust Lasso's lebte, ihn Erquickung im lieblichen Ampertal suchen ließ, kommt bei Petrarca zu seinem Recht, wie in »Qual rosigniuol« oder dem bekanntlich von Bürger nachgeahmten Sonett »Solo e pensoso[2]).

Eine Berücksichtigung der mehr religiös-ernsten Gebilde des Aretiners neben seiner spirituell-sinnlichen Weise tritt freilich erst in Orlando's späteren Tagen durchgreifender ein, im Zusammenhang mit des Meisters veränderter Geistesrichtung. Hier kommen besonders in Frage Sestina IV in vitam di M. Laura 1, 4, 6; Sonetti in mortem di M. L. 26, 85; Trionfo del Tempo[3]) 70—78, 109—114 usw. Aber gerade an Lasso's Beziehungen zu Petrarca ist es besonders interessant zu beobachten, wie in seiner Psyche die Gefühlswelt der Gegenreformation allmählich auch auf diesem musikalischen Gebiet neben jener der Renaissance ihre Forde-

1) Gaspari I, 460 ff.

2) Auch Segui già (Trionfo del tempo 55—60) mag persönliche Bedeutung haben, wenn der Meister 1584 singt »Ich bin ein Greis, heut früh war ich ein Knabe«.

3) Man beachte die zweimal komponierten Stellen.

rungen erhebt; auch macht erst dieser Vorgang Orlando's Verhältnis zu Petrarca zu einem allseitigen, erschöpfenden.

Nicht minder aktuell als die Pflege Petrarca's betrieb die Gesellschaft der Renaissance die Lektüre des größten zeitgenössischen Dichtwerks, das Machiavelli »tutto bello e in molti luoghi mirabile« genannt hatte, des »Orlando furioso«. Den Komponisten freilich kam hier Ariost weit weniger entgegen; als episches Heldengedicht bot der rasende Roland der Musik a priori keineswegs zahlreiche Angriffspunkte.

Es ist nun wiederum höchst interessant zu sehen, wie fein Lasso mit Ariost's Poem verfuhr. Den erzählenden Partien bleibt er fast ausschließlich ferne; dagegen hält er sich an die Sentenzen, die bei Ariost so anmutig aus dem Erzählten fließen und zu neuen Dingen hinüber leiten, und an jene Stellen, wo nach ausführlicher Schilderung der Situation der Dichter schließlich seinen Personen selbst das Wort erteilt. Aus der bunten Welt der berichteten Abenteuer hebt Lasso hier gewisse Kernpunkte heraus; er verdichtet sich den Hauptgehalt des Poems in den wenigen von ihm auserlesenen Texten.

So begegnen wir in »Non vi vieto per questo«[1]) dem Rat, den Ariost angesichts Biren's Untreue gegen Olympia den Frauen erteilt; in »Spesso in poveri alberghi«[2]) der Eröffnungssentenz des vierundvierzigsten Gesanges:

»Oft wird in Mangel und in Kümmernissen,
In armen Hütten unter niederm Dach,
Das Herz zur Freundschaft stärker hingerissen,
Als im Palast, im glänzenden Gemach« usw.

deren Wahl noch weitere Bedeutung gewinnt, da sich dies Stück in der den Augsburger Fuggern gewidmeten Sammlung befindet. Unserem heutigen Musikempfinden aber erscheinen zweifelsohne gerade diese beiden Oktaven durch das Kunstmittel der vokalen Polyphonie besonders glücklich interpretiert, während wir der Komposition der nachfolgenden Stellen nur mit Zuhilfenahme des historischen Sinnes völlig gerecht zu werden vermögen.

Zweimal befaßt sich Orlando Lasso mit der Geschichte Bradamantes. Das vierstimmige Madrigal »Di qua, di la va le noiose piume« schildert uns die ruhelose Sehnsucht der Jungfrau nach Ruggiero, der in Marfisa's Liebesfesseln liegt, das fünfstimmige »Come la notte ogni fiammella e viva« ihre Klagen um den in Theodoren's Eisenfesseln schmachtenden Geliebten. Mit sichtlichem Bedacht sind diese beiden Stellen in Parallele gebracht[3]). Den Abenteuern Angelicas aber zollt der Meister nicht nur

---

1) Vierstimmig. Ariost X, 9. S. W. VIII, S. 27.

2) Vierstimmig. S. W. VIII, Nr. I, 30. Ariost XLIV, 1. Übersetzung von Gries, Leipzig, Reklam II, 483.

3) Ariost XXXII, 13 und XLV, 37.

1569 Tribut, indem er Sacripants Liebesklagen »Pensier, dicea, che 'l cor m'agghiacci ed ardi« in Musik setzte[1]), bereits 1555 und 1559 hatte er die Oktaven 126 u. 127 des 23. Gesanges komponiert[2]). Mit ihnen aber griff der Meister zu einem Kulminationspunkt des ganzen Orlando furioso, jenen Vorgängen, die Orlando's Raserei herbeiführen. Der Held hat den Ort an der Quelle entdeckt, wo Angelica und Medoro glücklich waren, er findet die Namen der Liebenden im Gestein eingegraben, der Hirte muß ihn völlig aufklären, Orlando hat auf dem Brautlager der beiden, dem Grab seiner eigenen Hoffnungen, geruht; nun stürzt er bei Nacht aus dem Haus und gerät wieder an die Quelle. Dort

. . . spesso dice a se cosi nel pianto:
»Queste non son più lacrime, che fuore
Stillò da gli occhi con si larga vena . . .«
»Questi, ch'inditio fan del mio tormento
Sospir non sono, ne i sospir son tali . . .«

Und zu einem anderen Höhepunkt der Dichtung leiht Lasso seine Töne, als er Zerbino's letzte Worte in Musik setzt. Zerbino stirbt an der von Mandricardo empfangenen Wunde; »seine letzten Momente sind der Liebe geweiht, der Sorge um sie, die allein zu lassen ihn mehr schmerzt als der Tod, und die unglückliche Isabella neigt sich über ihn und empfängt von seinen Lippen den letzten Hauch«[3]):

»Cosi cor mio voglia te (le diceva)
Da poi ch'io sarò morte amarmi ancora . . .«[4])

Ich sagte vorhin, nur mit Zuhilfenahme des historischen Sinnes vermöchten wir diesen Kompositionen voll gerecht zu werden; ihre Würdigung gelingt uns nicht allein, wenn wir, wie die Kunst des 16. Jahrhunderts gebietet, damit vertraut sind, Ergüsse von höchster Subjektivität im musikalischen Ausdruck vokaler Polyphonie auf uns wirken zu lassen. Wir haben bei diesen Stücken auch zu bedenken, daß dem Hörer des 16. Jahrhunderts die Worte der dichterischen Personen zugleich die Kulminationspunkte der Szenen waren, daß er im Fluge seiner Phantasie den ganzen Vorgang wiederum überschaute, wenn ihm in den ersten Tönen des Musikers die Worte der endlich sprechenden Personen gleichsam als Stichworte des dichterischen Höhepunktes erklangen. Erst diese Erkenntnis entbindet in den musikalischen Kunstwerken die volle, ihnen in jener Zeit innewohnende Ausdrucksgewalt und zwingt auch uns in ihren Bann. Erst jetzt aber verstehen wir auch Lasso's Verhältnis zu

---

1) Fünfstimmig. Ariost I, S. 41. S. W. VI, S. 123 ff.
2) 126 vierstimmig. S. W. VIII, 13; 127 fünfstimmig S. W. II, 132.
3) Gaspari II, 434.
4) Ariost XXIV, 78. S. W. VI, 80.

Ariost völlig, dem es gelingt, in den wenigen Oktaven des Dichters Kernpunkte des ganzen Orlando furioso musikalisch einzufangen.

In richtiger ästhetischer Erkenntnis ist Lasso den ironisierenden Partien im Orlando ferngeblieben. Einmal aber lässt er sich verleiten, eine der Schilderungen Ariost's in Musik zu setzen. Canto VII, 11 beschreibt der Dichter die trügerischen Reize der Alcina mit der ängstlichen Genauigkeit Bocaccio's in derlei Dingen, ihre Gestalt, ihre Lockenhaare, die Wangen, Stirn, Augen, Nase, Mund, Zähne, Hals, Busen usw.; durch fünf Oktaven zieht sich die Kleinmalerei hin. Lasso hat sie alle fünf komponiert[1]; dies ist eines der sprechendsten Zeugnisse für seine enge Zugehörigkeit zur italienischen Renaissance. »Das Kunstideal dieser Zeit ist Darstellung der irdischen Realität in der ganzen Pracht und Fülle ihrer Formen; ihr vollendetster künstlerischer Typus, wie sie es im Altertum gewesen, die menschliche Gestalt in ihrer Unverhülltheit[2].« Treffend bemerkt Gaspari, daß die Aufgabe, welche sich Ariost hier gestellt hatte, eine solche der bildenden Künste war, mit denen die Poesie in ihrer Lösung nicht wetteifern konnte. Noch weniger werden wir der Musik die Fähigkeit zugestehen, sich hier mit Plastik und Malerei in einen erfolgreichen Wettstreit einzulassen. Aber wie Ariost das Problem lockte, so zog es auch Lasso an; der Mensch der Renaissance in ihm siegt über den Musiker in specie[3]. Das Werk Orlando's »Sex Cantiones latinae« etc. (Monachij 1573, Adamus Berg), in welchem die Komposition dieser Stelle enthalten ist, enthält auch »Spesso in poveri alberghi« und war, wie erwähnt, den Dominis Marco, Joanni, Hieronymo et Joanni Jacobo etc. Fuggeris zugeeignet[4]. In diesem Opus sind Gesänge in vier Sprachen vereinigt, eine hübsche Anspielung auf die gelehrte Bildung und internationale Stellung der Fugger. Die Beziehungen der Augsburger Patrizier zu Italien wurden hiebei nicht übel berücksichtigt, wenn unser Meister mit sechs Oktaven Ariost's und einem Sonett Petrarca's den italienischen Teil der Sammlung bestritt. Unter sich aber stehen die fünf, Alcinen gewidmeten Stücke mit ihrem sinnlichen dichterischen Milieu dann wieder im schönsten Gegensatz zu dem ernsten Ton des »Spesso in poveri alberghi.« Im besondern sind diese Tonsätze natürlich auch für die Kultur der Renaissance in München bedeutungsvoll. Die bayerischen Herzöge erwarben nicht nur antike Bild-

1) S. W. VIII. Nr. I, 25 ff.

2) Gaspari II, 436.

3) Dasselbe gilt von der Komposition des Kap. III, 1—6 von Petrarca's Trionfo della Fama (... Volsimi da man manca, e vidi Plato ...).

4) Lasso nennt dieselben im Vorwort »Gebrüder«. Es sind die Brüder Marcus II. († 1597), Hieronymus (gestorben im Jahre der Dedikation, 1573), Johann III. († 1598), Herren von Kirchheim und Norndorf, und ihr Vetter Hans Jakob.

werke und Münzen, füllten ihre Bildersäle mit kostbaren Gemälden, bereicherten ihre Kunstkammer mit Kleinodien und Schmiedewerken, schmückten ihre Gemächer mit den prachtvollen Tapeten und Stoffen der Renaissancezeit[1]), in diesen Räumen erklangen auch die Verse Petrarca's und Ariost's, getragen von den wundersamen Harmonien Lasso's des in seiner Vielseitigkeit größten Meisters des Rinascimento.

Es erscheint zweckmäßig, um das Maß des künstlerischen Scharfsinnes, den Lasso gegenüber dem Orlando furioso bewährt hat, richtig würdigen zu können, auch einmal das Verhältnis eines anderen zeitgenössischen Komponisten zu Ariost ins Auge zu fassen.

Im Jahre 1561 edierte Jacques Berchem sein »Primo, secondo et terzo libro del Capriccio . . . con la Musica da lui composta sopra le Stanze del Furioso« (Venetia, Ant. Gardano)[2]). Eine reiche musikalische Auslese wird uns da geboten, nicht weniger als 93 Oktaven unseres Dichters. Auch Berchem bringt darunter die Erzählung von Rolands beginnender Raserei, den Tod Zerbino's, Bradamante's Klagen um den an Marfisa gefesselten Ruggiero; aber der Tonsetzer beschränkt sich nicht auf die Worte der handelnden Personen, auf die Stellen subjektiven Ausdrucks und damit sowohl auf die Kernpunkte der Episode als die einzig richtigen Angriffspunkte für die Musik, sondern er komponiert vorzugsweise die erzählenden Stanzen. Berchem stellt sich seine Episoden selbst zusammen, oft mit starken Auslassungen, aber der Schwerpunkt liegt bei ihm auf der Schilderung. So wird von Rolands Wahnsinn berichtet, indem uns Berchem in extenso die Oktaven 125—133 des dreiundzwanzigsten Gesanges vorführt; nur eine Oktave bleibt weg, Rolands Worte in Oktave 127; dafür aber ist ein weiteres Stück Erzählung (XXIV, 4—7) in dem Bericht von Rolands ersten Wahnsinnstaten beigefügt. Ebenso gibt Berchem den Tod Zerbin's mit XXIV, 77—81, 83, 85, 86, indem er die Worte Isabellen's und Zerbin's kürzt, die Schilderung aber völlig ausführt. Eine Ausnahme machen nur Bradamante's Klagen im zweiunddreißigsten Gesang (18—23, 37, 38, 40, 43, 44); dagegen erhalten wir die Erscheinung Argalia's (I, 27 und 29), die Klagen Sacripant's um Angelica und deren Betrug (I, 41 (3—8), 44, 48, 54) ebenso erzählend vorgeführt wie das, was Angelica mit dem lüsternen Eremiten erlebt, wie sie von den Mädchenräubern ergriffen und dem Kraken vorgeworfen wird (VII, 38—42, 44, 48, 62—66). Haben wir in diesen Schöpfungen bemerkenswerte Anfänge musikalischer weltlich-epischer Gestaltung zu

1) Vgl. Stockbauer, die Kunstbestrebungen am bayer. Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. In Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 8, Wien 1874 S. 1 ff.

2) Andere Kompositionen lassen sich unschwer an Hand von Vogel's Bibliographie ermitteln, z. B. B. S. di Nardo (Vogel II, 6).

erkennen, so ist doch Lasso's Verfahren gegenüber dem Gedicht Ariost's als Ganzem das unendlich mehr künstlerische. Berchem aber verfolgt seine Weise so hartnäckig, daß er schließlich auch vor den zur Komposition gänzlich ungeeigneten ironischen Stellen bei Ariost nicht Halt macht; so begegnen wir der (zur Strafe für ihre Kälte auf Erden in der Unterwelt in den Rauch gehängten Lydia, also jener Parodie Ariost's auf Dante's Francesca von Rimini[1]); wir begleiten Astolfo ins irdische Paradies und auf den Mond, entdecken den auf Flaschen gezogenen Verstand Rolands, hören die Satiren auf die Gnadenangeln und geplatzten Schmeichel-Heimchen, ja erleben schließlich auch musikalisch mit, wie Roland der destillierte Verstand wieder durch die Nase zugeführt wird (XXXIV, 4—6, 9, 11, 44, 48, 52, 54, 62, 65, 67, 76, 77, 80, 82, 83, 87; XXXIX, 36, 46, 47, 57). Diesen Mißgriff vermag auch der Titel »Capriccio« nicht zu rechtfertigen.

Nachdem Orlando den beiden großen Meistern seinen Tribut gezollt hatte, lag es nach dem damaligen Stand der italienischen Literatur mit ihrer quantitativ unermeßlichen Produktion von lyrischen Gedichten für ihn nahe, unter den »Rime« seiner unmittelbaren Zeitgenossen Umschau zu halten. Hierzu standen ihm zahlreiche gemischte Sammlungen und noch zahlreichere geschlossene Canzonieri der einzelnen Dichter zur Verfügung. Indes hat sich auch hier der Meister zweifellos nicht auf die Lyrik allein beschränkt; dies geht klar aus der Fassung so mancher Texte, welche auf die Szene verweisen, hervor[2]). Von den über hundert Tragödien und Komödien, welche ich zu prüfen Gelegenheit hatte, enthalten wohl manche die bekanntermaßen eingelegten Madrigale oder den Text der Chöre (z. B. Giraldi's Orbecche, Altile, Arrenopia, Eufimia, Epitia, Selene; Varchi's Suocera; Alamanni's Flora; Macchiavelli's Mandragola; Gelli's Errore; die Comedia del furto, zu welcher Musik von Corteccia bekannt ist; Pino's Ingiusti sdegni, in deren Prolog die Komödie als Vereinigung von Musica, Pittura und Historia gepriesen wird); ein von Lasso komponierter Text aber ist aus all diesen Stücken nicht nachweislich.

Ergiebiger zeigt sich die Untersuchung von Sammlungen »Rime«.

Finden wir in solch einer Anthologie oder ihren Nachdrucken mehrere von Lasso komponierte Gedichte vereinigt, welche vereinzelt auch in anderen Kollektionen erscheinen, so liegt der Schluß nahe, daß der Meister eine jener Quellen benutzt habe, besonders wenn sich aus einem Vergleich des dichterischen und musikalischen Drucks chronologische An-

---

1) Gaspari II, 441.

2) Z. B. Arse la fiamm' e consumò l'ardore; Ecco che pur vi lasso; Ornando come suole; Dell' auro crin Tassinia bella. S. W. VI, 83; 92; 154; VIII, Nr. II, 5. Das erste Stück ist vier-, das dritte sechs-, die beiden anderen sind fünfstimmig.

stände nicht ergeben. Gewiß hat Lasso, wie die Komponisten unserer Tage, unter seinem häuslichem Bücherschatz eine Anzahl Gedichtsammlungen besessen.

Das »Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, novamente raccolte, in Vinegia 1550, B. Cesano« enthält drei Poesien, welche sich einzeln auch in anderen Sammlungen (1556 und 1564), vereinigt aber nur in ihm vorfinden. Es sind die Gedichte »Io son sì stanco sotto il grave peso«, eine Klage wider Gott Amor von Giov. Guidiccioni, das nicht ganz reinliche »Quanta invidia vi porto, aure beate« von Camillo Besalio[1]) und »Tra bei rubini et perle« von Giov. Batt. Amaltheo[2]), deren zwei erste Orlando 1557 und 1563 publizierte[3]). Das dritte ist uns nur handschriftlich und fragmentarisch überkommen.

Ein ähnliches Verhältnis waltet bei den »Rime di Diversi et eccellenti autori, raccolti dai Libri da noi altre volte impressi, Vinegia 1556« (herausgegeben von L. Dolce). Hier steht das schon bekannte »Euro gentil« von Giov. Battista d'Azzia und das resigniert ironische »Volgi cor mio« von Fortuno Spira[4]), von welchen das erste 1557, das zweite[5]) 1570 veröffentlicht wurde. Aus diesen Jahrzahlen erhellt, daß Orlando z. B. die zweite Auflage, erschienen 1564, dieser engeren Auswahl nicht benutzt haben kann, obwohl auch sie die zwei genannten Nummern enthält.

Von den uns durch diese beiden Sammlungen überlieferten Dichtern gehört nur Giovanni Guidiccioni zu den hervorragenderen Erscheinungen des damaligen literarischen Italien; die Komposition von »Euro gentil« erklärt sich aus Lasso's persönlichen Beziehungen zum Marchese d'Azzia. Es bleiben also von Werken unbedeutender Petrarchisten, soweit unsere Kenntnis reicht, nur drei Nummern; und dabei kann man nicht einmal behaupten, daß gerade diese Gedichte besonders schwach seien.

Das hervorragendste lyrische Talent billigten seine Zeitgenossen dem Pietro Bembo zu; niemand kam nach ihrer Ansicht Petrarca näher, denn er. So greift auch Orlando zu dieses Dichters Canzoniere und komponiert fünfstimmig das demütige »Bella guerriera mia«[6]) und zu gleicher Stimmenzahl »Che giova posseder cittadi e regni.« Letztere Dichtung ist eine (Nr. 42) jener Stanzen, welche von Bembo selbst und

1) Crescimbeni a. a. O. IV, 226.
2) Ebenda III, 87.
3) S. W. II, 139 und IV, 32. Beide sind fünfstimmig.
4) Crescimbeni IV 95.
5) S. W. II, 127. Fünfstimmig.
6) Rime Ven. 1547 Bl. 9a; S. W. IV, 38.

Ottaviano Fregoso in der Verkleidung zweier Gesandten der Liebesgöttin am Hofe von Urbino rezitiert wurden[1]; ihre Wahl macht auch Lasso's Freimut Ehre, da er in Tönen verkündet, wie der Tod auch die Großen der Erde in Elend und Verlassenheit hinwegraffen könne.

Wer sich je mit dem musikalischen Madrigal beschäftigt hat, dem mußte auffallen, wie selten sich der Begriff der musikalischen Form mit der dichterischen deckt. Die überwiegende poetische Grundlage des musikalischen Madrigals sind das Sonett und die Canzone, oder Canzonenteile. Das Verhältnis erklärt sich schon aus der Fülle des Angebots von Sonetten gegenüber der dichterischen Madrigalproduktion. Umsomehr mußte der denkende Musiker dem poetischen Madrigal Aufmerksamkeit schenken; dies hat Orlando nicht unterlassen und entnahm den Madrigalbüchern des vornehmen Piacentiners Luigi Cassola, eines der besten Vertreter der Gattung[2], die Liebesklage »O dolci parolette« (1564), denen des Dichtermusikers Girolamo Parabosco[3]) »Voi volete ch'io muia« (1577).

Ranke sagt, daß wir jenes Moment, welches (seit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts) allen Bestrebungen in der Kunst und der allgemeinen Literatur neues Leben gab, die Restauration der kirchlichen Ideen, in ihrer Wirkung auf die Poesie zuerst an Tasso wahrnehmen[4]. Dies gilt vor allem von der »Gerusalemme liberata« mit ihrem Stoff, dem ersten Kreuzzug, und mancherlei kirchlich-reaktionären Zügen der Ausführung. Wenn wir Orlando's Beziehungen zu Tasso hier vor Betrachtung seines Verhältnisses zur Literatur der Gegenreformations-Epoche erwähnen, so liegt dies daran, daß, soweit nachweislich, Lasso nur ein einziges und zwar erotisches Poem Torquato's komponiert hat: »Ardo si, ma non t'amo«[5], dies aber zweimal in grundverschiedenen Kompositionen. Die Stücke wurden 1585 veröffentlicht[6] und wir ersehen mit Interesse, mit welcher Sorgfalt Lasso die Dichtungen seines größten kunstverwandten Zeitgenossen behandelt hat; daß er aus der »Gerusalemme liberata«, entgegen d'India, Mazocchi, Massaini u. A., nichts komponierte[7], ist nur ein weiterer Beweis seines feineren ästhetischen Empfindens.

1) Classici italiani Vol. 55 (Rime di Pietro Bembo) S. 111. Milano 1808. S. W. VI, 110.

2) Crescimbeni I, 185 u. IV, 93. Vgl. Cassola, Madrigali, Vinegia 1555, S. 60. Lasso's Text zeigt verschiedene Abweichungen von diesem Druck. S. W. Nr. II, 4. Fünfstimmig.

3) Über ihn als Dichter Crescimbeni IV, 75; Parobosco, il primo libro di Madrigali, Ven. 1551. Leider ist Lasso's Musik nur fragmentarisch erhalten. Fünfstimmig.

4) Zur Geschichte der italienischen Poesie. Berlin 1837, S. 84.

5) Rime, ed. Rossini, Pisa 1882, II, 251. Lasso's Text zeigt Abweichungen.

6) S. W. VIII, Nr. II, 12a u. 12b.

7) Ein Verzeichnis der durch die Rime Tasso's wie durch die Teile der Gerusa-

Des weiteren sehen wir unseren Meister auch dem im 15. Jahrhundert verbreiteten, im Laufe des sechszehnten immer stärker hervortretenden schäferlichen Zug in der Literatur Beachtung schenken. Hierher gehören die Madrigale »Ecco che pur ver«[1]), »Oh d'amarissime onde«, »Silen di rose ha 'l volto« und »Or che la nova e vaga primavera«[2]) mit ihrem pastoralen Charakter. »Silen di rose« gehört einer trotz ihres auffallenden Titels »il bon bacio, madrigali pastorali descritti da diversi«, Ven. 1594 (absonderliche und verdrehte Titel nehmen in der Folge noch immer mehr zu) auch textlich reizvollen Sammlung an. Die Siringen, Filli's, Egeria's, Silvia's usw. befragen ihre Narcisse, Adone's, Meliseo's, Montano's über die Heimat des Kusses. Der Schäfer beantwortet die Frage theoretisch, die Nymphe aber küßt den Schwerfälligen, entflieht und läßt ihn in Liebesglut zurück. Der Textdichter ist diesmal ausnahmsweise über Lasso's Stück genannt, Camillo Camilli. Im übrigen weist diese Sammlung bereits auf den Überdruß der Zeit am entarteten Petrarcismus, wie auf jene Strömung hin, in der man die beginnende Übersättigung mit musikalischen Madrigalen allmählich durch allerlei Reizmittel zu bekämpfen suchte.

Es wurde oben bereits erwähnt, wie sich schon bald aus Bedürfnis nach Differenzierung im Madrigal mancherlei Spezialitäten bildeten. Zuerst stellen sich, nach uralten dichterischen und musikalischen Vorbildern, »Dialoge«[3]) ein, dann »Echo's«, endlich Enigmi, Capricci, Scherzi usw. Der Klassiker auch dieser ganzen Richtung scheint Lasso's Nachfolger in der commedia dell' arte zu sein, Orazio Vecchi. Hand in Hand mit Sonderformen geht die allgemeine Tendenz, die Anzahl der Stimmen zu vermehren. Lasso, dem keine Regung im musikalischen Pulsschlag der Zeit entging, hat auch diese Unterströmung berücksichtigt, wenn nicht zum Teil hervorgerufen, und uns sowohl Dialoge als Echos geschenkt. Von ersteren kommt hier nur »Ditemi, via mia«, »Che fai, alma« (Petrarca) und »S'una fede amorosa«[4]) (Petrarca) in Frage; die Echos sind »Valle profunda« und »Olla, o che bon echo[5]).« Letzteres Stück eröffnet, soweit ich in der gedruckten Literatur sehe, die ganze Gattung

lemme liberata hervorgerufenen Kompositionen gibt der um Tasso hochverdiente Solerti in seinen Ausgaben dieser Werke (Bologna 1898, Firenze 1896). Leider ist ihm für die Rime gerade unsere Sammlung entgangen. welche 28 Kompositionen zu Tasso's Text enthält (Sdegnosi ardori, .. raccolti die G. Gigli ... Monach. A. Berg).

1) S. W. VI Sammlung Mermann Nr. 8.

2) S. W. VIII, Nr. II, 2 fünfstimmig; die beiden letzteren in Bd. X, Nr. I, 4 u. II, 4 sechsstimmig und zehnstimmig.

3) Crescimbeni Vol. I, Lib. IV, Cap. V »De Dialoghi« (S. 264 ff.). Den Reigen auf unserem Gebiet eröffnet Giov. Nasco 1548.

4) S. W. X, II, 1—3.

5) S. W. X, II, 5 und IV, 23.

und läßt, was Reiz und Kunst der Ausführung betrifft, zugleich alles hinter sich, was ich in diesem kleinen Literaturzweig habe kennen lernen können. Der spaßige Text ist zweifelsohne von Lasso selbst verfaßt, und zitiert in den Worten »Voria che tu cantassi una canzona« den Anfang einer von Azzaiolo, Nasco und Ferretti komponierten Villanelle, was natürlich für die Zeitgenossen die Wirkung erhöhen mußte. Spezialist in der Echokomposition war Lud. Agostini. Auch von diesen Gebilden führen besondere feine Fäden zur Geschichte der Oper. In den polyphonen Dialogen, als chorischen Duetten, ist das spätere Soloduett vorgebildet, die Echos aber spielen bekanntlich in der Oper von Anfang bis auf den heutigen Tag ihre Rolle in unverminderter Wirksamkeit.

Unsere bisherige Betrachtung ist mit Einbeziehung des Tasso'schen Stückes den Erscheinungen der italienischen Literatur gefolgt, welche ihren geistigen Nährboden im Milieu der Renaissance hatten. Zwischen ihnen ist bei Orlando die Stimmung der neuen literarischen Bewegung, welche von der kirchlichen Restauration ausging, so wenig unvorbereitet, als in der Literatur selbst; aber der Gegensatz bei unserem Tonkünstler ist doch ein schärferer. In der Lyrik hatten sich die geistlichen Canzonieri stark vermehrt (»senza che tuttavia possiamo dire che questa produzione si faccio migliore« sagt Canello)[1]), in der gesamten italienischen Poesie war der religiöse Zug längst mächtig erstarkt, als Orlando im Madrigal immer nur noch gleichsam ausnahmsweise von der veränderten Stimmung Notiz nimmt. Nach 1576 tritt dann in seiner Beschäftigung mit dem Madrigal eine Pause ein. 1585 ist der Umschwung vollzogen. Nun begegnet uns auch hier an Stelle der Liebesklagen und ästhetischen Phantasien ein tiefer, sittlicher Ernst; nun gilt auch hier die Religion als der wichtigste Faktor des Lebens. Im allgemeinen kann man wohl sagen: unter Albrecht V. entnimmt Lasso seine italienischen Texte mehr der Sphäre der Renaissance, unter Wilhelm V. der der Restauration.

Den Umschwung der Zeiten nehmen wir auch an Erscheinungen wahr, welche nicht auf Lasso selbst zurückzuführen sind. Im Jahre 1576 kam der hugenottische »Trésor de Mvsique d'Orlande de Lassvs« heraus, welcher — und dies Beispiel ist weder das erste, noch das letzte — ältere Chansons mit abgeänderten Texten reproduzierte; statt z. B. »Ce faux amour« usw., heißt es nun »ce faux Satan« usw. »J'ai rendu ces chansons honnestes et Chrestiennes pour la plupart«, sagt der Herausgeber[2]). Die Universitätsbibliothek zu Genua besitzt eine Lautentabulatur mit arrangierten Madrigalen von Lasso und anderen Komponisten; hier beginnt eine Nummer »Chi non arde d'amor come facc'io«, die Fort-

1) Storia della lett. ital. nel sec. XVI. Mil. 1880, S. 199.

2) Näheres über diese Frage vgl. S. W. XII, S. XXIII ff.

setzung aber lautet »di Gesù mio Signor dolce desio«. Der Codex gehörte zur alten Bibliothek der Jesuiten und ist vor 1595 geschrieben[1]). Ähnlich dichtete der Venetianer Minorit Malipieri den ganzen Canzoniere Petrarca's um zu einem »Petrarca spirituale« (Venetia 1581)[2]); er beginnt mit einer Zeile des Originals und dichtet dann im geistlichen Ton weiter. Das war der neue Zug der Zeit, und er offenbarte sich also an den verschiedensten Beispielen.

Im Jahre 1568[3]) waren in erster Auflage die Rime spirituali des Venetianers Gabriel Fiamma[4]), Kanonikus am Lateran (später Bischof von Chioggia), erschienen. In der Vorrede (Bl. 6) sagt der Verfasser, einer der berühmtesten Kanzelredner seiner Zeit: »Sono fuori quasi infinite poesie nella lingua nostra, e quasi tutte amorose, il che mi par gran fallo, e quasi insopportabile. Ho adunque ritornata, quanto più altamente ho potuto, la Poesia Toscana alla uirtù et a Dio . . .« — ein ausgesprochenes Programm: Entweltlichung der Lyrik.

Von diesem Poeten findet sich nun merkwürdigerweise schon 1567 ein vereinzelter Text aus den Rime spirituali von Lasso komponiert, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Sammlung, nämlich »Signor, se la tua gratia«[5]). Diese Erscheinung deutet auf persönliche Bekanntschaft Orlando's mit dem Dichter (s. S. 427); doch kann natürlich auch eine andere Verbindung unserem Meister den Text übermittelt haben. Nach langen Jahren aber kommt Lasso auf Fiamma und seine Rimi spirituali zurück; und nun legt er 1585 sieben, 1587 neun Kompositionen vor, mit im ganzen 35 Tonsätzen:

»Come la cera al foco« (Stanza 7 der Oda alla Carità »O sacro eletto coro«); »De l'eterne« (Son. 1); »Io che l'eta« (Son. 23); »Le voglie e l'opre mie« (Son. 30); »Quando il giorno« (Sestina); »Quando io penso« (Son. 77); »Uson gl'ingegni« (Son. 36); »Ben son i premi tuoi« (Son. 60); »Deh lascia anima homai« (Stanza 11 der Oda alla Speranza »Poi che sol la speranza«); »Hor ch'a l'albergo« (Stanza 1 der Oda alla Fortezza); »Il grave de l'età« (Son. 78); »Per aspro mar di notte« (Sestina); »Più volte un bel desio« (Son. 2); »Prendi l'aurata lira« (Stanza 1 der Oda alla Prudentia); »Tanto è quel ben« (Son. 4); »Veggio se al vero« (Son. 9)[6]).

Es sind durchweg Stücke von tieferntster, zerknirschter, weltensagender Stimmung. Die früher so überwiegend im weltlichen Sinn gehandhabte Form ist umgemünzt, das Erotikon zum Bußpsalm gestaltet. Vergäng-

1) Vgl. A. Neri, un codice musicale del secolo XVI im Giorn. stor. 1886 S. 218 ff.

2) Ein Exemplar dieses Kuriosums besitzt die Hof- und Staatsbibliothek in München.

3) Diese Jahrzahl stellt Joan Clessius gegenüber Quadrio's Angabe (a. a. O. II, 258) fest in einer handschriftlichen Notiz des Münchener Exemplars.

4) Crescimbeni III, 83. Quadrio II, 1, 258. Canello a. a. O. S. 200.

5) S. W. IV, 106. Fünfstimmig.

6) Insgesamt S. W. VI; fünftes Buch der fünfstimmigen Madrigale Nr. 1, 2, 4, 7, 9, 11, 12; Sammlung Mermann Nr. 1, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23.

lich ist alle irdische Pracht und Macht, vergänglich selbst sind alle Freuden und Vergnügungen dieser Welt, töricht alle Lustbarkeit der Jugend, hinfällig unser Leib, so wird Orlando nicht müde, uns zu künden; Zerknirschung über die eigenen Fehltritte, Zorn wider die Sünder, Verdammung aller weltlichen Regungen klingt seine Leier wider; wir sind Staub und Spreu, an unsere Fersen ist der Tod geheftet, ein willkommener Tod, der uns mit Gott vereint, in dem allein das Heil ruht, dessen Gnade zu erwerben das einzig zu preisende Streben unseres Lebens bildet.

Nur schüchtern tönt es in diese Stimmung bei Lasso's letzten Madrigalen noch herein von Liebe, von Natur und Antike. Sogar die Musik wird mit ins Spiel gezogen

»Ella non ama il canto
Se non scorge il cor santo«[1]).

Geistliche Madrigale sind es in der Mehrzahl, die uns Lasso nun gibt, madrigali spirituali, wenn auch die äußerliche Bezeichnung fehlt. Und so läuft schließlich aus Lasso's universeller Persönlichkeit ein weiterer feiner Faden aus, den wir jenseits münden sehen in der Geschichte des Oratoriums.

Nun greift der Schöpfer der Bußpsalmen auch in der italienischen Literatur nach Psalmentexten. Eine Übersetzung der Davidischen Gesänge hatte unter anderen Francesco Beccuti, genannt Copetta[2]) geliefert; ihnen entnimmt Orlando die Übertragung des 6. Psalms (Domine ne in furore tua arguas me) »Signor le colpe mie« und führt sie in einer großartigen fünfteiligen Komposition (1584) aus.[3])

Zu den unmittelbar von der Neubelebung des kirchlichen Geistes hervorgetriebenen lyrischen Blüten gehörten zu Ende des 16. Jahrhunderts die »Lagrime« benannten Dichtungen. Anknüpfend an ein Bild von Albrecht Dürer, auf welchem dem Auge der betenden Madonna leibhaftige Tränen zu entquellen schienen, hat auch Torquato Tasso »Le Lagrime di Maria Vergini« gedichtet[4]); ähnlich glorifizierten auch Angelo Grillo die »Lagrime del Penitente«. Erasmo da Valvasone die »Lagrime della Maddalena«. Ridolfo Campeggi wiederum die »Lagrime di Maria Vergine«[5]); der Begründer der ganzen Gattung aber war Luigi Tansillo gewesen, der bei seinem Tode (1568) »Le Lagrime di San Pietro« unvollendet hinterließ. 1585 erschien das Fragment im Druck und machte

1) S. W. VI, 85.

2) Crescimbeni II, 403.

3) Diese Feststellung des Textes stützt sich auf Cod. it. 243 (Bl. 76) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, woselbst Beccuti als Dichter genannt ist. S. W. VI, 94. Fünfstimmig.

4) Solerti, Vita di Tasso, Torino 1895, I, 752 ff.

5) Crescimbeni V, 345. Vogel I, 7 verzeichnet u. a. auch ein musikalisches Lagrime-Werk von L. Agostini (Ven. 1586).

großes Aufsehen[1]), wie die Nachahmungen beweisen. Die Komposition der 21 Tonsätze, deren Texte Orlando Tansillo's Dichtung entnahm[2]), war Lasso's letztes Werk. Es ist die größte Folge zusammenhängender Texte, die der Meister komponiert hat, eine Sammlung Madrigali spirituali — so darf man die Stücke ihrer musikalischen Physiognomie nach nennen — auf epischer Grundlage. Zugeeignet ist sie dem Papste Clemens VIII, »al più degno e più eccelso personaggio che viva in terra«. So hoch aber dieser Schwanengesang — Orlando schrieb am 24. Mai 1594 noch die Vorrede, am 14. Juni schloß er die Augen — musikalisch steht, in der Textwahl hatte er sich diesmal vergriffen; mit Recht bezeichnet Tansillo's Biograph Flamini die Lagrime als »monotona e poca poetica rappresentatione del vario stato dell' animo d'un penitente in diversi luoghi e in momenti diversi«[3]).

Wir sind am Schlusse angelangt. An den verschiedensten Gattungen italienischer Poesie haben wir den großen Meister sich begeistern sehen. Sonett, Canzone und Madrigal, Hirtengedicht und Heldengedicht haben seine Töne geschmückt, zu frommen Gesängen wie zu pathetischer Darstellung, wie zum ausgelassenen Mummenschanz der Komödien hat er in die Leier gegriffen. Aufzuzeigen, wie der Künstler bei diesen seinen höchst vielgestaltigen Beziehungen zur italienischen Literatur zu den so gründlich verschiedenen Dichtwerken gründlich verschiedene Weisen schuf, war hier nicht beabsichtigt. Ein Hauptpunkt aber soll kurz angedeutet werden. Es gibt noch viele Nichtmusiker und noch mehr Musiker, welche zwischen geistlichen und weltlichen Kompositionen des 16. Jahrhunderts keinen Unterschied zu machen erlauben. Wäre Lasso, das Kind der Zeit »des wiederentdeckten Individuums«, überhaupt noch ein Künstler zu nennen, wenn er nicht imstande gewesen wäre, zu »Madonna mia cara« und »Signor le colpe mie« in grundverschiedenen Tönen zu singen? Eine eingehende Prüfung der Texte leistet auch in dieser Frage der musikalischen Erkenntnis den besten Vorschub.

---

1) Indes klagt der Herausgeber über schlechten Absatz. Vgl. noch Crescimbeni III, 124; I, 345.

2) Canto I, 38—50; 52—54; 56—59. Der 21. Tonsatz ist ein lateinisches Vide homo.

3) Giorn. stor. 1888, S. 453.

Die Anfänge der Münchener Oper

von

Ludwig Schiedermair.

(München.)

In Italien war die Oper entstanden. Hier entfaltete sie sich und erwies ihre Existenzberechtigung. Aber nicht allein in Italien sollte die neue Kunstgattung, die vornehmlich in Florenz, Rom und Venedig erblüht war, Pflege und liebevolle Aufnahme finden. Auch in den benachbarten Kulturländern, in Frankreich und Deutschland erwarb sich das junge Musikdrama Freunde und Förderer, die dem deutschen Singspiel gefährliche Gegner wurden. In keiner deutschen Stadt konnte sich der italienischen Oper ein günstigerer Boden zur Ausbreitung bieten, als gerade in München, wo der bayrische Kurfürst Ferdinand Maria mit einer kunstsinnigen Italienerin, Adelaide von Savoyen, vermählt war. Diese war noch nicht lange in München, als bereits das erste italienische Stück dieses neuen Stils aufgeführt wurde. Und von da ab blieb die Münchener Gesellschaft auf lange Zeit hinaus der italienischen Oper treu[1]).

Wie in der Baukunst, so läßt sich auch im Drama[2]) von einem »Jesuitenstil« sprechen, dessen Zweck, auf die Massen zu wirken und durch Pracht zu blenden, man deutlich zu erkennen vermag. Für diese Jesuitendramen war die Musik eine willkommene Beigabe. Man kannte ja aus der Kirche die Wirkung, welche die Gleichberechtigung von Ton,

---

1) In neuerer Zeit hat Fr. M. Rudhart in seiner »Geschichte der Oper am Hofe zu München« (Freising 1865) aus Bibliotheken und Archiven Material zusammengetragen, um uns einen Einblick in die damaligen Musikverhältnisse zu geben. Auch über das Einsetzen der italienischen Oper in Bayerns Hauptstadt hat er uns zahlreiche Einzelheiten, wenn auch nicht zuverlässig und einwandfrei, mitgeteilt. Immerhin blieb es aber erst der modernen Forschung vorbehalten, hier das Wichtige vom Nebensächlichen zu trennen, den Spuren nachzugehen und vollwertige Tatsachen an Stelle von bedenklichen Annahmen zu setzen. Erst Adolf Sandberger hat in den »Denkmälern deutscher Tonkunst, Zweite Folge«, in seinem Kerll gewidmeten Bande das bisher über die Anfänge der Münchner Oper schwebende Dunkel erhellt. Auch der Verfasser dieser Zeilen war in seiner Schrift »Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern« bemüht, ein Kulturbild jener Tage zu entwerfen. Dagegen hat meines Wissens eine zusammenfassende Darstellung, die speziell nur die Anfänge der Oper in München berücksichtigt, bis jetzt gefehlt. Eine solche versucht der Verfasser mit obigen Ausführungen.

2) Vgl. v. Reinhardstöttner »Zur Geschichte des Jesuitendramas in München« im Jahrbuch für Münchner Geschichte 1889.

Wort und Handlung ausübt[1]). In diesen Jesuitenspielen, denen verschiedene Male in München der Hof beiwohnte[2]), dürfen wir wohl die ersten Vorboten jener Allegorien und Prunkstücke erblicken, wie wir sie unter der Regierung Ferdinand Maria's so zahlreich in Mode kommen sehen. Da war es der italienische Geistliche und Harfenvirtuos Giovanni Battista Maccioni, der in seiner »*l'arpa festante*«, wie wir noch sehen werden, ein Stück bot, das nicht allein mehr zur Erhöhung der Wirkung Musikeinlagen enthielt, sondern bereits wirkliche Sologesänge, Duette und auch einen Chor aufzuweisen hatte.

Bevor auf dieses im August 1653 in München aufgeführte erste Stück musikdramatischen Stils und die ihm folgenden Opern eingegangen wird, ist es vorerst nötig, einen Überblick über die musikalischen Zustände am Münchner Hof bis zum Auftreten Maccioni's zu gewinnen.

Die Münchener Hofkapelle umfaßte damals 39 Personen, von denen 19 Sänger, 2 Organisten, 1 Organistenschüler und 17 Instrumentalisten waren. An der Spitze stand Jacopo Porro als Hofkapellmeister. Man sucht vergebens seinen Namen in Musikgeschichten und findet ihn nur spärlich in Nachschlagewerken[3]). Und doch war er keineswegs so unbedeutend, daß sein Name der Vergessenheit anheimfallen dürfte. Um das Jahr 1635 beginnt seine Tätigkeit in München. Vorher war er Organist am savoy'schen Hofe[4]) und bei St. Peter in Rom[5]). Unter Kurfürst Maximilian, unter Maria Anna und auch noch unter Ferdinand Maria leitete er die Hofkapelle und zwar, wie sich schließen läßt, zur Zufriedenheit des Hofs. Denn im andern Falle wäre er wohl kaum so lange Zeit in seiner Stelle verblieben. Im September 1653 wird ihm vom Kurfürsten eine Unterstützung zu einer Reise nach Italien gewährt[7]), die er auch antritt, vielleicht um seine Gesundheit zu stärken und neue Kräfte für die Hofkapelle zu engagieren. Mit Vermittlung des bayerischen Residenten in Rom, Crivelli, konnte er den berühmten Bassisten Giovanni Carlo Ferrucci für die Hofkapelle gewinnen. Im Herbst 1655 weilte Porro bereits wieder in München. Doch begann er hier zu kränkeln und die

1) Vgl. P. Wagner »Einführung in die gregorianischen Melodien«, Freiburg 1895.

2) Wolfgang Bauer »Aus dem *Diarium gymnasii S. J. Monacensis*«, München 1875, p. 22/23.

3) Rudhart erwähnt ihn a. a. O., aber auch nur kurz und mit einer gewissen Geringschätzung; vgl. auch Eitner »Quellenlexikon« 8. Bd.

4) Dies geht aus einer in Rom 1622 gedruckten Sammlung von Madrigalen, Ottaven, Dialogen, Arien und Villanellen hervor, in der ein einstimmiges Stück Porro's »*Non si puo soffrir*« mit der Bezeichnung »*Organista dell'Altezza Ser*ma *di Savoia*« enthalten ist. Vgl. hiezu Emil Vogel »Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens in den Jahren 1500—1700«, Berlin 1892. Zwei geistliche Gesänge Porro's finden sich in Vinc. Scapitta's »*Vaghi fiori*« 1628 (vgl. Eitner, a. a. O.).

5) Kgl. bayr. Staatsarchiv: K. schw. 313/17.

Ausübung seines Amtes auszusetzen. In einem rührenden Briefe[1]) berichtet er von seinem Leiden, daß »der Kartarrh vom Kopf zur Brust heruntersteigt«, und weist auch zugleich darauf hin, daß von einem Notenschreiber die »vielen Kompositionen«, die er »in dem Zeitraum von fast 21 Jahren geschrieben«, besonders aber diejenigen, welche »i. Dt. häufiger singen zu lassen geruhen«, abgeschrieben werden sollten. Gedruckt waren seine Kompositionen in der Mehrzahl also nicht; sonst hätte man sie nicht durch einen Kopisten vervielfältigen lassen müssen. Am 27. Februar 1656 wurde Kerll als provisorischer Vizekapellmeister, wahrscheinlich zu des kranken Porro Unterstützung angestellt[2]). Allein Porro erholte sich von seinem Leiden nicht mehr, sondern siechte dahin und starb im Sommer 1656. Die Patres Karmeliter bestatteten ihn in München zur Ruhe[3]).

Porro wird wohl fast ausschließlich Kirchenkomponist gewesen sein. Kompositionen schrieb er, wie er in dem oben genannten Briefe selbst zugibt, in großer Anzahl. Doch scheinen dieselben fast alle verlorengegangen zu sein. Aus einer »*Designatio compositionum à suo Capellae Magistro, ante discessum hic relictarum*«[4]) geht hervor, daß sie vorzugsweise Messen, Litaneien und Offertorien waren. Ob wohl der begleitete Sologesang in sie Eingang gefunden hat? Aber auch »*balleti per il seruitio di tavola*« finden wir in der »*Designatio*« aufgeführt. Wohl wird man unter ihnen einfache Suitenmusik, Lieder oder Tänze, wie sie die Pfeifer und blasenden Stadtmusikanten (auch in Porro's Kapelle waren durchweg nur Bläser) seit längerer Zeit pflegten[5]), zu verstehen haben, Stücke, die vielleicht zu einem Festspiel gehörten und so die Volksmusik in die Säle der Hofgesellschaft brachten[6]).

Porro war, wie aus einem andern Briefe[7]), der sich mit der Unzufriedenheit der Italiener mit dem früheren Vizekapellmeister Girolami

---

1) Derselbe findet sich im Personalakt Porro's im Münchner Kreisarchiv: H. R. 463/202.

2) S. den Personalakt Kerll's im Münchner Kreisarchiv.

3) In den Ratsprotokollen des Münchner Stadtarchivs aus dem Jahre 1657 findet sich eine darauf bezügliche Notiz. Dem Sohne Porro's werden unterm 16. Februar 1657 in »Ansehung der Verdienste seines Vaters« 300 fl. bewilligt (Münchner Reichsarchiv, Fürstensachen). Ein Schwiegersohn Porro's war Carlo Pesenti, wie aus K. schw. 227/25 des Münchner Staatsarchivs hervorgeht.

4) Adolf Sandberger hat in der Beilage seines Kerll-Bandes den genauen Wortlaut aus dem Münchner Kreisarchiv mitgeteilt. Vgl. auch meine Schrift, a. a. O. p. 100.

5) Vgl. Hugo Riemann »Die Variantenform in der alten, deutschen Tanzsuite« im »Musik. Wochenblatt« 1885.

6) Vgl. Herm. Kretzschmar »Musikal. Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I.« im »Musikal. Wochenblatte« 1895.

7) Münchner Kreisarchiv H. R. 463/202.

Maggi beschäftigt und den Ausspruch bringt: »In der Musik kann nichts klappen, wenn die Eintracht fehlt«, hervorgeht, ein Musiker von »altem Schrot und Korn«. Mit der neuen Kunstrichtung, der Oper, wird er sich daher nicht abgegeben haben. Diese überließ er dem bereits seit dem 12. Mai 1651[1]) in München weilenden Giovanni Battista Maccioni, der sich der besonderen Gunst Adelaide's von Savoyen erfreute[2]).

Wie ein echter Renaissancekünstler vereinigte Maccioni mit einer nicht gewöhnlichen Begabung eine bemerkenswerte Vielseitigkeit. Er war Geistlicher, Dichter[3]), Harfenist, Komponist[4]), Kunstkenner und Kunstrichter, zuletzt auch Diplomat[5]). Er erwies sich in allen seinen Unternehmungen und Leistungen als eine Persönlichkeit, die weit mehr war als das Sprachrohr der Kurfürstin Adelaide, selbständig genug, eigne Wege zu gehen, ohne dabei die Wünsche des bayrischen Hofes außer Acht lassen zu müssen. Im August 1653 wurde gelegentlich eines Besuches des Kaisers Ferdinand III., dessen Vorliebe für Musik sich auch in seiner Fürsorge für junge Künstler zeigte[6]), Maccioni's »*l'arpa festante*« zur Aufführung gebracht[7]). Text und Musik dieses nach Sandberger »ersten Gebildes des neuen dramatischen Stils« in München finden sich im cod. 16889 der k. k. Hofbibliothek zu Wien, die mir auch freundlich Einsichtnahme gewährte[8]).

Als Vorwurf dienen Maccioni die Vorzüge und Tugenden des Kaisers Ferdinand, also des der Aufführung beiwohnenden Gastes. Diese werden in überschwänglicher Weise gefeiert und gepriesen. In der Form des Textes wird die Reihenfolge eingehalten, daß sich von den Verszeilen 1 und 2 oder 1 und 3, 2 und 4, aber auch 1 und 4, 2 und 3 reimen. Die Sprache ist sehr reich an Bildern und Vergleichen, die dem damaligen Geschmack entsprachen. Für die Komposition ist nun der Text in verschiedene Abschnitte zerlegt, die den einzelnen Singstimmen (Baß, Tenor, 2 Soprane, Alt) zum Vortrag überlassen werden. Der Baß beginnt (G-moll,

---

1) Kgl. bayr. Staatsarchiv K. schw. 313/15.

2) So wurde er von ihr zum »Hofkaplan und Harphenist« ernannt.

3) Als solchen schildert ihn v. Reinhardstöttner in seiner Abhandlung »Über die Beziehungen der italienischen Literatur zum bayrischen Hofe« im »Jahrbuch für Münchner Geschichte« 1887 p. 125 ff. Vgl. auch meine Schrift, a. a. O. p. 89 ff.

4) Dies konnte zuerst A. Sandberger, a. a. O. p. 14/15 feststellen.

5) S. meine Schrift, a. a. O. p. 92.

6) S. Guido Adler »Ferdinand III., Leopold I. und Karl VI. als Förderer der Musik« in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. 8. Bd., p. 255.

7) Ad. Sandberger (a. a. O. p. 15) und Eitner »Quellenlexikon« (6. Bd. p. 263) haben auf dieses Stück hingewiesen.
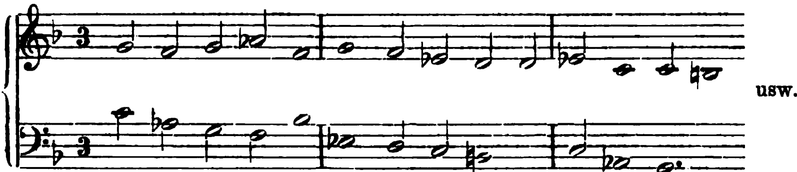
8) Die Partitur besteht aus einem mit Goldleisten geschmückten Quartband von 22 Blättern. Die Handschrift (von wem?) ist sauber und deutlich und enthält 2 verzierte Initialen, die Anfangsbuchstaben der Vorrede: S und des Textes: O. Auch ein eigenes, geschriebenes Textbuch ist vorhanden, das im Oktavformat 8 Blätter aufweist.

$^4/_4$-Takt) mit einem Rezitativ: »*O Regnator del mondo, o Ferdinando augusto*«. Bei den Worten »*devota*« und »*di cantar*« stößt man auf Koloraturen, die im ersten Falle sich abwärts, im letzten Falle aufwärts bewegen. Dem Baß folgt der Tenor, der mit den Worten: »*O fortunato soglio*« (G-moll, C-Takt) einsetzt und an sein Rezitativ bei der lyrisch angehauchten Stelle: »*O Muse venite*« eine kleine 2 teilige, melodisch etwas abgebrauchte Arie (C-moll, 3-Takt) anfügt. Der erste Teil dieser Arie besteht aus 8 Takten, der zweite Teil, der die Anfangsworte der Arie gleichsam als Refrain wiederholt, aus 4. Bei dem Wort: »*canto*« ist wiederum eine Koloratur angebracht. Der Tenorarie ist ein geschlossenes Sätzchen von 16 Takten im ariosen Stil für 2 Soprane: »*Bel desio*« (C-moll, 3-Takt) angereiht. (S. Anhang 1). Der 2. Sopran folgt dem ersten teils in Terzengängen, teils aber auch in gar nicht übel geratener Imitation. Von den zwei Sopranen setzt nun der zweite aus, während der erste ein längeres Rezitativ ausführt, in dem sich gegen den Schluß zu ein 2 maliger Taktwechsel von $^4/_4$ in 3 und umgekehrt vollzieht. Nach über 70 Takten vereinigt sich der erste Sopran wieder mit dem zweiten zu einer Arie von 12 Takten (D-moll, $^4/_4$-Takt), in der die Terzenbehandlung des zweistimmigen Vokalsatzes zum Vorteil der Imitation vollständig aufgegeben ist. Wiederum schweigt die zweite Stimme und bei den Worten: »*Tinte l'herbe*« hebt eine Arie (D-moll, C-Takt) des ersten Soprans an, die, wenn sie auch auf den Inhalt des Textes weniger Rücksicht nimmt, wohl als die beste Nummer des ganzen Stückes gelten kann (Anhang 2). Der zweite Sopran antwortet wieder mit einem längeren Rezitativ und erst nach diesem tritt der Alt auf, zuerst ebenfalls mit einem Rezitativ (Anhang 3), in dem ein dreimaliger Taktwechsel vor sich geht, dann mit einer bewegten Arie. Unmittelbar an diese schließt sich ein fünfstimmiger Chor von größerer Ausdehnung an, der ebenfalls durch die Imitationen zu interessieren vermag. Der Instrumentalbaß, der nur dem Chor und auf einige Schlußakte in der Arie »*O Muse venite*« fehlt, ist noch durchweg *continuo* und nicht an der thematischen Arbeit, wenn sich überhaupt bei Maccioni von einer solchen reden ließe, beteiligt.
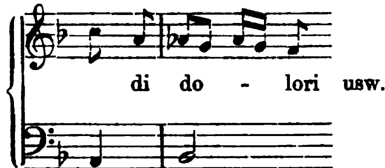
Faßt man das ganze Stück[1]) ins Auge, so erkennt man, daß Maccioni keineswegs zu den besonders talentierten Komponisten seiner Zeit am Münchener Hofe gehörte. Seine Rezitative sind nicht farblos, seine Arien namentlich an den Anfängen nicht ohne melodischen Reiz. Die Behandlung der Singstimmen ist zumeist eine glückliche, und in den Duetten die technische Ausführung eine bemerkenswerte. Aber einen Hauptfehler beging Maccioni wohl darin, daß er sich selbst der Musik gerade

1) Im 1. Duett, im Altrezitativ und im Chor treffen wir verschiedentlich geschwärzte Noten: ●. Wir haben dieselben, die 2 Minimen gelten, wohl als Überreste der Hemiole der Mensuralnotation zu verstehen.

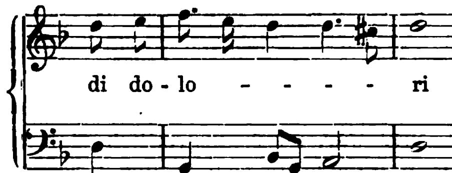
nicht entgegenkommende Verse schuf und in seiner Tonsprache auf den Inhalt des Textes nur recht äußerlich Bezug nahm. Wohl vermeinen wir Ansätze zu einer Vertiefung der Sologesangsstellen öfters zu hören, aber es bleibt nur bei diesen; bald steuern sie einer Durchschnittsmusik wieder zu. Das Stück zeigt den gebildeten Mann seiner Zeit, dem auch die musikalische Technik und die zeitgenössische Produktion nicht verschlossen geblieben war. So begegnet uns in dem Altrezitativ eine kleine Barkarolenmelodie, wie sie uns in Cesti's Opern auffällt:



An die Art der Venetianer erinnert die harmonisch harte Stelle der Sopranarie: »*Tinte l'herbe*«:



Einflüsse des berühmten Lamento di Arianna von Monteverdi zeigt folgende Stelle, die ebenfalls aus der Sopranarie: *Tinte l'herbe*« genommen ist:



Mangelt es Maccioni's Kompositionen auch an tieferer Empfindung und Phantasie, so verdienen einige seiner Stücke doch Beachtung.

Außer der »*l'arpa festante*« kennen wir von Maccioni noch die im Jahre 1657 aufgeführte *introduttione per il Balleto* »*Li quatro Elementi*«, die 1658 gegebene *Barriera*: »*Applausi festivi*« und das 1660 zur Darstellung gebrachte *drama musicale* »*Ardelia*«. Während von den Textbüchern noch gedruckte Exemplare vorhanden sind[1]), ist die Musik dieser Stücke wohl verschollen. Mag sein, daß sie von Maccioni selbst herrührte, mag sein, daß sie, wie Sandberger[2]) in Betracht zieht, von Porro's Nachfolger Kerll stammte. In den »Elementen« treten die Erde, die Luft, der Ozean und das Feuer personifiziert als Götter mit ihrer Gefolg-

1) In der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

2) A. a. O. p. 28/29.

schaft auf, Tänze vorführend. Den Abschluß des Stücks bildet die Verherrlichung des Feuergottes, der von vier Halbgöttinnen, von denen eine von der Kurfürstin Adelaide selbst dargestellt wurde, umgeben war, und ein von den vier Elementen gemeinsam gesungenes Madrigal: »*Godi, godi felice*«.

Die »*Applausi festivi*« wurden zu Ehren des im August in München weilenden Kaisers und des Erzherzogs Leopold gegeben. Soli und Chöre verschönerten hier das Turnier, bei dessen Umzug Prunkwagen verwendet wurden, welche Sonne, Mond, Sterne, den Regenbogen, ja sogar einen feuerspeienden Berg darstellten und von Mitgliedern der kurfürstlichen Familie selbst angeführt wurden[1]. Blasinstrumente fanden eine ausgiebige Verwendung. So hören wir von zwei Trompeterchören zu je 6 Stimmen, die »kontinuierlich allerlei schöne Aufzüge bließen«[2]. Auf die diesem Textbuch beigegebenen Abbildungen wird später noch zurückzukommen sein.

Nach Griechenland versetzt uns Maccioni's »*Ardelia*«. Im Prolog wird die Kurfürstin durch »*la Belta feminile*« verherrlicht. Solche den Fürstlichkeiten zugedachte Huldigungen am Eingang der Oper waren damals üblich. Ein Beispiel hierfür haben wir schon in der 1647 in Paris aufgeführten Oper »*Le mariage d'Orphé et d'Eurydice*« Luigi Rossi's, in der im Prolog Ludwig's XIV. besonders ehrend gedacht wurde. — Um Ardelia, die einem jungen Edelmann Eliodor zugetan ist, wirbt der König Idrante. Doch verzichtet dieser schließlich auf die schöne Hofdame, die sich nun ihrem Geliebten zu eigen geben kann. Wiederum beendet ein Madrigal der Hauptpersonen das *drama musicale*. Abgesehen von der zuletzt genannten Ensemblestelle findet der Chor in dieser Oper keine Verwendung.

In den ersten drei Stücken Maccioni's spielt die Allegorie eine Rolle. Da Maccioni Geistlicher war, ist es begreiflich, daß er sich gerne dieser Form bediente. Denn ihrer hatte sich ja der Klerus in Rom schon seit geraumer Zeit für seine erbaulichen, didaktischen Zwecke bemächtigt. Immerhin ist es aber bemerkenswert, daß Maccioni auch das »galante« Motiv in seiner »*Ardelia*« benutzte. Vielleicht kann man die Stücke Maccioni's als Gelegenheitsdichtungen bezeichnen, die manche Flüchtigkeiten und Mißgriffe verzeihlicher erscheinen lassen. Dazu kam noch, daß Maccioni, wie er selbst in den Vorreden seiner Textbücher erwähnt, den Anregungen und Ideen der Kurfürstin Adelaide Rechnung tragen mußte. Doch war Maccioni auch als Textdichter kein origineller Erfinder, vielmehr stark von der zeitgenössischen Produktion abhängig. Schon der Priester Giacinto Cornachioli d'Ascoli hatte ein Stück »*Diana*

1) S. meine Schrift a. a. O. p. 90, wo hierüber ausführlicher berichtet wird.

2) Handschriftliche Randglosse des Philipp Jakob von Beißheim zu Schwindach im Textbuch.

schernita, Favola boscareccia« (1624), das auf eine Verherrlichung der Familie des Papstes Urban VIII. hinausging, komponiert und Francesca Caccini zu einem »Balleto« zu Fuß und zu Pferd (1625) Musikstücke geschrieben[1]). Und in der »*Ardelia*« begegnen uns Motive, welche die venetianische Dichterschule zu ihren Requisiten zählte. Nach der Aufführung der »*Ardelia*« nahm Maccioni Abschied von München. Im Jahre 1662 war er bereits in Rom[2]). Wichtige Dienste leistete er von da aus in religiösen Fällen und weltlichen Dingen dem bayrischen Hofe. Aber auch das Engagement der Künstler lag, wie wir noch sehen werden, großenteils in seinen Händen. Ihm kam wesentlich das Verdienst zu, daß der italienische Kapellmeister Ercole Bernabei einer Berufung nach München Folge leistete.

Schon ein Jahr nach der Aufführung von Maccioni's »*l'arpa festante*« wurden in München verschiedene neue musikdramatische Stücke zur Darstellung gebracht, die zugleich dafür den Beweis liefern, daß der Hof der Pflege der Oper nicht abgeneigt war. So sind »*La ninfa ritrosa*«, »*Mercurio e Marte discordi*«, eine dramatische Kantate für Soli und Chöre, sowie »*Le Pompe di Cipro*« zu erwähnen. Für die ersten drei Stücke hat Sandberger[3]) als Komponisten Pietro Zambonini aufgesucht, als Dichter des zuletztgenannten Ballettvorspiels hat man an dem seit 1652 in München tätigen Hofmusiker und Altisten Carlo Macchiati[4]) festzuhalten. Wie in Graf O. Malvezzi's »*La Rosaura*« (Wien 1689) das Schicksal einer Männerfeindin zum Vorwurf genommen ist[5]), so wird uns in »*La ninfa ritrosa*« ebenfalls eine Hasserin der Liebe vorgeführt. Im »*Pompe di Cipro*« wird ein Streit inszeniert, indem auf der Insel Cypern »Fama« und »Fortuna«, begleitet von persischen und ägyptischen Mädchen, auftreten und mit »Amor«, der sich mit cyprischen Damen hinzugesellt, in Meinungsverschiedenheiten um die gegenseitigen Vorzüge geraten. Den Sieg trägt natürlich Amor davon, da sich unter seinen Gefährtinnen die Kurfürstin Adelaide selbst befand. Auch Macchiati hatte sich in diesem Stücke mit der Allegorie begnügt, hatte den Liebesgott, der schon in den Werken der Florentiner Schule, etwa in Andrea Salvadori's »*La Flora*«, in die Handlung eingreift, in sein Textbuch herübergenommen. Von den Partituren ist meines Wissens nichts auf uns gekommen.

1) Vgl. H. Goldschmidt »Studien zur Gesch. der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« 1901 p. 30, 37.

2) S. Kgl. bayr. Staatsarchiv K. schw. 337/30 und 489/4; vgl. meine Schrift, a. a. O. p. 91/92.

3) A. a. O. p. 15.

4) S. meine Schrift a. a. O. p 93.

5) H. Kretzschmar »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« in der Vierteljahrschr. f. Musikw. 8. Bd. p. 9.

Nun aber vollzog sich am Münchener Hofe allmählich ein Umschwung, der nicht zuletzt der Oper zu statten kam. Ein Opernhaus wurde gebaut, Porro, der Vertreter der alten Richtung, trat immer mehr in den Hintergrund, ein junger, hochbegabter, der neuen Kunstrichtung zugetaner Musiker wurde an die Spitze der Hofkapelle gestellt, das Sängermaterial durch Zuziehung neuer, angesehener Kräfte aus Italien gehoben, die allegorische Oper durch Werke im Stile der venetianischen Oper verdrängt.

Es steht wohl außer Zweifel, daß die junge Kurfürstin Adelaide es war, die für ihre heimatliche Kunst eintrat und, wenngleich sie von Turin her noch nicht allzuviele Opern kannte [1]), doch immerhin musikalisch-szenische Darbietungen und sei es auch nur um des Prunkes willen unter ihr Protektorat stellte [2]). Adelaide, die einst für Ludwig XIV. in Aussicht genommene Braut, war zudem eine romantisch veranlagte Natur, die ihre Gedanken in die Form des Sonetts zu bringen vermochte, sich glücklich im Malen versuchte, die Harfe spielte und auch eifrig den Gesang pflegte [3]). Nicht lange nach ihrem Einzug in die bayrische Hauptstadt (am 22. Juli 1652) setzte auch, wie wir gesehen haben, die italienische Oper, vorerst freilich noch in Gestalt von Vor- und Zwischenspielen, von Intermedien, in München ein. Wäre keine italienische Prinzessin die Gemahlin Ferdinand Maria's geworden, so ist es wohl zweifelhaft, ob die italienische Oper sofort in München eine Pflanzstätte gefunden, nicht vielmehr deutsche Musiker sich gegen die Fremdherrschaft aufgelehnt hätten. Doch Adelaide trug keineswegs zum Ausschluß der deutschen Künstler bei [4]). Wie hätten sonst deutsche Musiker in der Hofkapelle, wie z. B. der Komponist Wendler [5]) sich Geltung verschaffen können, wie wäre sonst das Engagement Joh. Kasp. Kerll's zustande gekommen!

Kerll hatte zuerst in Wien bei Giov. Valentini, hierauf in Rom bei Carissimi und Frescobaldi seine musikalischen Studien gemacht. Dann war er in die Dienste des Erzherzogs Leopold Wilhelm getreten, um nach Auflösung von dessen Hofhaltung in Brüssel nach München überzusiedeln [6]). Hier muß er bereits 1655 gewesen sein; am 27. Februar 1656 erfolgte seine Ernennung zum Vizekapellmeister, unterm 20. September (bzw. 18. Oktober) desselben Jahres die zum wirklichen Kapellmeister. Seinem Wirken wurde vom Hofe lebhafte Anerkennung gezollt, die sich in Geldspenden, der Verleihung des Ratstitels, eines Lehensbriefes usw. äußerte.

1) S. Sandberger, a. a. O.
2) S. meine Schrift a. a. O. p. 88.
3) Maccioni und Kerll waren eine Zeit lang ihre Lehrer.
4) S. meine Schrift a. a. O. p. 86.
6) S. Sandberger, a. a. O. p. 28 ff.
6) S. Sandberger, a. a. O. p. 10.

Er war ein gebildeter Mann, kannte sich im Latein aus, vermochte seine Vorreden selbst zu verfassen, vereinigte ein edles Gemüt mit einer, wenn es nötig war, zielbewußten Energie[1]). Als Kapellmeister, als Lehrer, als Instrumentalvirtuos wie als Komponist setzte er in München seine Kräfte ein. Von seiner großen künstlerischen Begabung legen die uns noch erhaltenen Messen Zeugnis ab[2]); aber auch auf dem Gebiete der Oper erzielte er beachtenswerte Leistungen. Leider besitzen wir von letzteren nur mehr die Textbücher[3]).

Wie aber hätte Kerll Opern schaffen und zur Aufführung bringen können, wenn am Münchner Hofe nicht bereits Maccioni unter der Ägide Adelaide's das Feld hiefür geebnet. Besonders günstig war für Kerll wohl auch der Umstand, daß noch vor seiner Ernennung zum wirklichen Kapellmeister ein Opernhaus vollendet und eine größere Anzahl von Gesangskräften, auch Kastraten, gewonnen worden war.

Kein neues Gebäude sollte für die Opernvorstellungen aufgeführt werden, das Kornhaus vielmehr einen Umbau erfahren. Schon unter Maximilian I. begannen die Vorarbeiten, die aber dann eine Verzögerung erlitten. Erst 1654 nahm man die Arbeiten wieder auf. Die Bauleiter waren Max Schinagl,[4]) der von der Pike auf gedient hatte, und Michael Heichel[5]). Diese löste dann der »wälsche Baumeister« Francesco Santurini ab. Doch fanden Aufführungen nicht allein im Opernhaus, sondern auch in der Residenz wie auf in der Nähe von München gelegenen Lustschlössern statt. Da jetzt der Rahmen für die musikalischen Darbietungen in München ein größerer geworden, bedurfte es natürlich auch einer Verstärkung des Musiker- und Sängerpersonals. So dauerte jetzt zwischen dem bayrischen Hofe und seinem Residenten in Rom der rege Briefwechsel[6]) fort, um geeignete und passende Künstler für München zu gewinnen. Der Sänger, den Adelaide und Ferdinand Maria wünschten, mußte ähnlich wie bei den Venetianern nicht nur eine schöne, ausgeglichene Stimme, sondern auch eine Fertigkeit in Koloraturen und Trillern besitzen. So erwähnt, um nur ein Beispiel anzuführen, Maccioni in einem Schreiben von Rom aus (datiert 6. Januar 1662) eigens[7]): ». . . . Der Sänger Ferrucci besitzt ein kräftiges und angenehmes Organ, eine sichere Tongebung, einen ausgezeichneten Übergang und einen wunderschönen

1) Kerll's Briefe sind, soweit sie erhalten, abgedruckt bei Sandberger, a. a. O. und in meiner Schrift a. a. O.

2) Sie sehen in den Denkmälern einer Veröffentlichung entgegen.

3) In der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

4) S. meine Schrift a. a. O. p. 105 und 113.

5) S. Münchner Kreisarchiv H. R. 456/18.

6) Kgl. bayr. Staatsarchiv.

7) Aus der »Korrespondenz G. B. Maccioni's mit Ferdinand Maria« im kgl. bayr. Staatsarchiv.

Triller; er ist ein solider, junger Mann und ruhig; er ist Geistlicher. Sollte dieser Umstand ein Hindernis für die Verwendung des Sängers in der Komödie bilden, so erwarte ich Befehle . . . .« Wie in Venedig hatte man auch in München eine Vorliebe für die Verwendung von Kastraten. Manche angesehene Gesangskraft wanderte über die Alpen. Es mögen nur die Kastraten Ferrucci, Fregosi, Tinti, Ventury, Barberio, die Bassisten Giov. Carlo Ferrucci, Macolino u. a. genannt sein. Auch aus den Verzeichnissen der Textbücher[1]) ließe sich noch mancher treffliche Künstler anführen, der aber nicht nur in der Oper, sondern auch in der Kirche mitzuwirken hatte[2]). Während unter Porro die Hofmusik aus 39 Personen bestand, wuchs sie unter Kerll auf 55[3]). Zu den Instrumentalisten, die unter Porro noch fast ausschließlich aus Bläsern sich zusammensetzten, gesellten sich jetzt auch Geiger[4]). Die Bezahlung der Künstler, vorzugsweise der Sänger war ähnlich wie an den Venetianer Theatern eine durchaus entsprechende. So heißt es in einem Schreiben der Hofkanzlei an Crivelli in Rom vom 14. Mai 1652[5]): »Die Herren Musiker und besonders die Italiener erhalten hier gewöhnlich sehr gute Anstellungen mit so vorteilhaften Besoldungen, daß sie sich besser als mancher Staatsminister, geschweige denn die gewöhnlichen Beamten stellen.« Aber auch eine »wälsche Sängerin« Antonia Rivani fand unterm 4. Februar 1671 Anstellung[6]). Vielleicht wurden jetzt schon in München nach dem Vorgang von Venedig Sängerinnen anstatt der Kastraten für die Interpretation hoher Gesangspartien verwendet.

So also waren die musikalischen Verhältnisse in München beschaffen, unter denen Kerll seine Opern schrieb. Als sicher können wir seine Autorschaft bei den Opern: »*l'Oronte*« (Dichtung von Alcaini 1657), »*l'Erinto*« (Dichtung von Pietro Paolo Bissari 1661 und 1671), »*Atalanta*« (Dichtung von Rannuccio Pallavicino 1667), »*Le pretensioni del Sole*« (Dichtung von Domenico Gisberti 1667) und »*Colori geniali*« (Dichtung vom Domenico Gisberti 1669) annehmen. Sandberger[7]) schreibt Kerll noch zu: »*l'amor della patria superiore ad ogn' altro*« (Dichtung von

1) Eine Angabe der Darsteller bringt das Textbuch von Bissari's »*l'Erinto*« auf der vorletzten Seite. Das in meiner Schrift aus dem Kgl. bayr. Hausarchive (p. 96) mitgeteilte Personenverzeichnis dieses Stücks scheint also ein provisorisch angelegtes gewesen zu sein und eine Änderung bei der Aufführung erfahren zu haben. Vereinzelte Notizen finden sich in Gisberti's »*Le pretensioni del Sole*«.

2) Vgl. Hugo Goldschmidt »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart« 1892 p. 3—40.

3) Adolf Sandberger, a. a. O. p. 19.

4) Hofzahlamtsrechnungen im Münchner Kreisarchiv.

5) Kgl. bayr. Staatsarchiv K. schw. 313/15.

6) S. meine Schrift a. a. O. p. 133.

7) A. a. O. p. 28 ff.

Francesco Sbarra 1665) und »*Amor tiranno*« (Dichtung von Domenico Gisberti 1672).

Im »*l'Oronte*« fällt der Sohn des Königs von Kreta Seeräubern zum Opfer. Er wird zu Skanderbeg gebracht und verliebt sich, seiner Herkunft unbewußt, in Dorisbe. Mit Hilfe Jupiters, Plutos und Amors gelangt er wieder in die alte Heimat zurück. Dem Stück geht ein Prolog mit der Lobpreisung der Kurfürstin voraus. Der Raub eines Königssohns, dessen Unkenntnis von seiner Abstammung war ebenso ein beliebtes Motiv der venetianischen Oper, als der Stotterer, der im »*l'Oronte*« sein *Schia-Schia-Schiarare* oder *Antiqua-qua-quario* stammelt, zu ihren nahezu typischen Figuren zählte.

Im »*l'Erinto*«, einem »*drama regio musicale*«, das zur Geburtstagfeier der Tochter Adelaide's, der Prinzessin Maria Anna gegeben und 1671 zu Ehren des Erzbischofs von Salzburg wiederholt wurde[1]), wird die nach mannigfachen Schwierigkeiten doch endlich zur glücklichen Vereinigung führende Liebe zweier Königskinder geschildert. Im Prolog erscheint neben Zoroaster der Riese Gerion und stimmt mit seinen 3 Köpfen einen Gesang an. In der Oper selbst treten die Sologesänge ganz in den Vordergrund. So hat der 1. Akt gegen 10 größere, selbständige Gesangsstücke aufzuweisen, der 2. Akt gegen 14, der 3. Akt gegen 9. Unter den Personen treffen wir neben den Hauptpersonen, den Königen, einen tölpischen Diener des Königs Corimante, eine als Soldat vermummte Dienerin Nerina der als Page ebenfalls verkleideten Königstochter Stelliclea. Der Chor besteht aus Soldaten (Alabardieri, Arcieri, Forusciti) und Bürgern (Cittadini). Er greift im 1. Akt zweimal, im 2. einmal, im 3. zweimal, aber nur ganz vorübergehend, in die Handlung ein, fungiert jedoch verschiedene Male in Statistenrollen. Erinnert uns der »*l'Erinto*« nicht an die Venetianer Oper! Hier wie dort verkleidete Personen, ein scherzhaftes Dienerpaar, ein leider nur allzu schweigsamer Chor. Von den dem Textbuch beigegebenen Illustrationen wird wie von denen der bereits genannten »*Applausi festivi*« später die Rede sein.

»*Atalanta*« behandelt nach dem Vorbild der altgriechischen Sage die Flucht der argivischen Königstochter vor ihren Werbern. In dem durch lateinische Zitate unterbrochenen Vorwort[2]) nimmt Pallavicino auf seine Quellen Bezug. Ein kurzer Prolog leitet das Stück ein. *Morfeo*

1) Das Textbuch wurde für das Jahr 1671 neu gedruckt. Eine Angabe der beteiligten Sänger fehlt hier. Das mir aus der Münchner Hof- und Staatsbibliothek vorliegende Exemplar aus diesem Jahre hat einen blauseidenen Einband.

2) Am Schlusse findet sich folgendes Nachwort: »*Le parole di Anima, Cielo, di Dietá, di Fato, di Fortuna, di Destino, ed' altre simili sono permesse ad'una libertà Poëtica, mà proferite ne sensi, che non mai repugnano ad'una vera fede Catolica*«.

accompagnato da Sogni tritt auf. In der Oper selbst mutet uns der flüssige, lebendige Dialog an. Soloszenen bot Pallavicino dem Komponisten verhältnismäßig wenige. Fast nur der Heldin des Stücks, der Jägerin Atalanta ist Gelegenheit geboten, ihren Empfindungen in größeren Soloformen Ausdruck zu verleihen. Von diesen sind im 1. Akt die 9. Szene, im 2. Akt die 2. Hälfte der 4. Szene, und im 3. Akt die 17. Szene bemerkenswert. Es sind Gebilde größeren Umfangs, in denen der Tonsetzer seine Gefühlsskala zeigen konnte. Pallavicino war auch bemüht, seinen Versen eine eindringlichere Gestalt zu geben; so läßt er Atalanta Arien singen, bei denen sich ganze Verszeilen gleichsam als Refrain wiederholen. In der angeführten Szene des 1. Aktes bringt er die Worte: »*Mà ch'io pensi ad amore? Mi si tolga il pensier, penso al dolore*« viermal, in der des 2. Aktes die Worte: »*Deh si ti manca il cor, perdi la vita*« ebenfalls viermal. In der genannten Szene des 3. Aktes fällt die 13malige Verwendung des Echos auf. Den Worten: »*Ove n'arda la fiamma il foco mio*« antwortet das Echo: »*io*« und so geht es weiter und zwar in der Weise, daß entweder Teile des letzten Wortes oder dieses ganz wiederholt wird (*lontano - nó, risente - sente, gode - ode, Amore - more, innamori - mori, intorno - torno, riposto - posto, discaccia-caccia, traccia - ma, inferma - fer, chiama - ama, seco - echo*). Man muß zugestehen, daß dieser sinnige Zug des Dichters seine Wirkung bei der Aufführung nicht verfehlt haben wird. Aber Pallavicino schuf damit keine Neuheit. Schon in Monteverdi's »Orpheo« (5. Akt) ruft das Echo dem trauernden Orpheus Worte des Trostes zu. Und die Anwendung des Echos hatte in Stücken, die wie Atalanta der griechischen Sage entnommen waren, eine gewisse Berechtigung, zumal der griechische Mythos die Beziehung der Naturkräfte zum Menschen nicht leugnete[1]). Dem Stück ist überflüssiger Weise ein kurzer »*Ringraxxiamento*« an den Kurfürsten angehängt, der wohl als Vorbote des in der Venetianer Oper sich später entwickelnden Epilogs aufzufassen ist.

»*Le pretensioni del Sole*« und »*Colori geniali*« sind kürzere, allegorische Vorspiele, die Ringelstechen und Tourniere festlich einleiten sollten. »*Le pretensioni del Sole*« enthält größere Chöre, so die Gruppe der *Coribanti*, der *Crepuscoli* und den Chor *di Deità celesti*, der auch doppelchörig behandelt wird. Dem Chor der Coribanten waren die Tenoristen P. Zambonini und Guilio Rossoni, wie das Textbuch erwähnt, zugeteilt. Die Partie der *Berecintia, la Bavara* wurde von dem Contraalt Guiseppe Barberio, die der Aurora von dem »*gratissimo e gratiosissimo Soprano*« Agostino gesungen. Auch die Fürstlichkeiten selbst spielten wieder mit.

1) S. H. Goldschmidt, a. a. O. p. 13 und vgl. H. Kretzschmar »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« im Jahrb. der Musikbibliothek Peters, 1900 p. 63 ff.

Trompeten und Pauken wurden oftmals verwendet, sie gaben auch das Signal zu einem neuen Aufzug. Musikalische Zwischenspiele scheinen ebenfalls nicht gefehlt zu haben, da eine »*sinfonia*« erwähnt wird. »*I colori geniali*« sind als »*Torniamento di Luce*« bezeichnet. Als Personen treten die Farben auf, die entweder personifiziert oder allegorisch gedacht waren. Größere Sologesänge sind ihnen nicht zugewiesen. Der *Choro de Colori* greift zweimal in längerer Weise ein. Bedeutung kann das Stück ebenso wenig beanspruchen wie »*le pretensioni del Sole*«. Von einer weit günstigeren Seite zeigt sich Gisberti im »*Amor tiranno*« und in seinen anderen Stücken.

»*L'amor della patria*« zeigt den Marsch des Narses nach Aurelia. Die Verteidiger Aurelias kämpfen mit Todesverachtung und retten auch noch nach ihrem Unterliegen die Stadt. Wiederum eröffnet ein Prolog, der die kurfürstliche Familie verherrlicht, das Stück. Die Oper selbst zeigt Lebendigkeit in der szenischen Gestaltung wie im Dialog. Größere Soloszenen, die inneren Gefühlsergüssen Rechnung tragen, sind nicht allzu zahlreich vorhanden. Im 2. Akt ist der Reflexion noch am meisten Raum gegeben. Auch in diesem *drama musicale* hält der Verfasser an den refrainartigen Textwiederholungen bei den geschlossenen Szenen fest, wie sich z. B. aus dem Gesang des Konsuls Emilio (1. Akt, 1. Szene), dem Monolog des Soldaten Tersites (1. Akt, 12. Szene), der Tochter Emilios, Elisa (2. Akt, 6. Szene) ergibt. Besondere Erwähnung verdient die 9. Szene des 3. Aktes, die eine Küche innerhalb eines Zeltes darstellt. Ein Koch »*lavora di Paste*«, begleitet seine Handlung mit einer Arie. Dieses Stück ist textlich in seiner Volkstümlichkeit von großem Reiz. Drei Soldatenchöre sowie die Bürger beteiligen sich nur insoweit an der Handlung, als sie kämpfen. Ab und zu hört man auch aus ihrem Munde die Rufe: »*A le mura, à l'armi*« (11. Szene des 1. Aktes) oder »*Andiamo, corriamo compagni*" (16. Szene des 1. Aktes) oder »*Mà non sperar, che ci diam mai per vinti*« (14. Szene des 3. Aktes). Die Parallele mit den venetianischen Chören, etwa Busenello's »*Didone*« drängt sich auf. Diese Chorkürzungen sind ebenso wie die Schlacht- und Kampfesszenen bei Sbarra, der ja zur venetianischen Dichtergruppe zählte, begreiflich. Die Aktschlüsse gestaltete Sbarra in wirkungsvoller Weise. Am Ende des 1. und 2. Aktes sind Kämpfe angekündigt, »Trompeten und Trommeln« geben das Kolorit. Am Schlusse der Oper führen Soldaten »*un allegro balletto*« auf. Illustrationen finden sich ebenfalls in diesem Textbuch. Auch auf diese soll später eingegangen werden.

»*Amor tiranno*«, auf Befehl Adelaide's 1672 zum Geburtstag ihres Gemahls dargestellt, führt die Schicksale schwedischer und dänischer Könige vor Augen. Das Stück trägt den Untertitel: »*Poesia Dramatica Comica Nuova rappresentata in musica*«. Als Quelle benutzte Gisberti

das 17. Buch der Gottia des Giovanni Magni[1]). Die über drei Akte verteilte Handlung spielt in Upsala, »Konungshoegar« und »Morasteen«. Der Dialog ist belebt und charakteristisch; die Soloszenen sind geschickt eingeflochten. Die Form der Arien wird in diesem Stücke eine festere, gedrängtere und hatte ihr Vorbild sicherlich in den Venetianer Texten. Bemerkenswert sind die Gesänge des Fürsten Fridleuo. Die komischen Partien sind nach Venetianer Art dem Diener Biorno und der Amme Viserga überlassen. Für die volkstümliche Art der Gesänge Biornos diene folgende Stelle als Beispiel:

Mala cosa aver cervello,
Nè saper lo moderar
A che, giova un bel modello,
Se' l pittor no' l sà adoprar?
Bello è l'aver
Bello il poter.
Ma il saper è un pò più bello,
Mala cosa aver cervello
Ne saper lo moderar.

Am Chor sind zahlreiche Personen beteiligt, die als Höflinge, als Edelknaben, als Wächter, als Leibgarde, als Trompeter und Trommler zu agieren haben. Aber es waren durchweg stumme Statistenchöre, die für die Handlung nicht in Betracht kamen. Jeder Akt schließt mit einem ‚Ballo' effektvoll ab. Daß es ohne überirdische Mächte nicht abgehen konnte, sehen wir am Schlusse der Oper, wenn die Göttinnen Talia und Terpsichore erscheinen.

Beurteilt man diese Operntexte nach ihrem dichterischen Gehalt, so muß man bekennen, daß Alcaini's »*l'Oronte*« auf einer sehr niedrigen Stufe steht, Bissari's »*l'Erinto*« einen Blick für das Bühnenwirksame und das Gelegenheitsstücken Notwendige bekundet, Sbarra's »*Amor della patria*« eine sittliche Idee zu Gunsten von Schlachten, Ausfällen und Kämpfen überhaupt ausschaltet, wie der Verfasser in der Vorrede mit rühmenswerter Offenheit gleich selbst bekennt, daß »vom Gefühl des Herzens« nichts zu verspüren sei. Wesentlich höher sind die Texte Pallavicino's und Gisberti's einzuschätzen. Marchese Pallavicino's »Atalanta« verrät den gebildeten, von seiner Stellung durchdrungenen Hofmann. Gisberti, der Priester war, besaß die Gabe, seine Gedanken und Empfindungen jeder Zeit in poetische Formen zu bringen. Als Lyriker, als Prosaschriftsteller betätigte er sich[2]). Bald schrieb er Sonette, bald ersann er Rätsel, lateinische, griechische, deutsche, französische, italienische und spanische Sprüche für die Schlittenfahrten, heute suchte er sich über

1) Gisberti meint jedenfalls die »*Historia de omnibus Gothonum Suecorumque regibus*« des Johannes Magni (1488—1544).

2) S. meine Schrift a. a. O. p. 117 ff.

astronomische Probleme auszusprechen, morgen lieferte er eine Reisebeschreibung; ein andermal wagte er sich mit Glück und starker Phantasie auf dramatisches Gebiet[1]). Seine Texte, die von Kerll komponiert wurden, bekunden in der Wahl der Stoffe eine gewisse Kühnheit; die dramatischen Momente sind im Vergleich zu Maccioni klarer und sicherer erfaßt. Aber nicht allein in München wurden Gisberti's Stücke gegeben. So erlebte schon 1660 in Venedig im *Teatro di S. Apollinare* eine »*opera di Stilo Rezitativo*«: »*La Pazzia in Trono*« ihre Aufführung, die im Verlauf von drei Akten die Raserei des Kaisers Kaligula zeigt, der endlich vom Wahne der Vergötterung seines Pferdes befreit wird.

Wenngleich wir die Partituren zu Kerll's Opern nicht besitzen, so können wir doch an der Hand seiner Kantaten, Capriccios, Kanzonen einen Rückschluß auf seine Bühnenmusik ziehen. Aus seinen Kantaten läßt sich Klarheit der Tonsprache und Erfindungskraft ersehen. Liedmäßige, kürzere Sologesangsstellen sind eingeschaltet; der Koloristik wird durch Echowirkungen und Tonmalerei ein größerer Spielraum gelassen. Aus den Kanzonen für Streichorchester gewinnen wir einen Einblick in die instrumentalen Einleitungen, aus der Partitur des erhaltenen Jesuitendramas »*Pia et fortis mulier*« einen solchen in die Gestaltung der Rezitative. Auf Grund der erhaltenen Textbücher können wir feststellen, daß Kerll seine Meisterschaft in der Chorkomposition nicht zeigen konnte, vielmehr den Gepflogenheiten der venetianischen Textdichter sich fügen mußte. Von diesen Gesichtspunkten aus fällt Sandberger[2]) dann das Urteil, daß sich die Kerll'schen Opern »wohl neben denen des Cavalli« sehen lassen konnten.

Doch nicht allein Kerll'sche Opern erlebten in München Aufführungen. Hervorzuheben wäre eine Operndichtung von Dr. Marco Rosetti »*Ottone in Italia*«, deren Wiedergabe in München wohl ins Jahr 1670 fällt und die von einem nach München berufenen Italiener komponiert worden zu sein scheint. Rosetti geht in seinem Texte noch einen Schritt weiter als Gisberti. Nicht allein mehr der Olymp, auch die Unterwelt wird vorgeführt. Den Höhepunkt des Stückes bildet ein Reigen der Farben, die vom Regenbogen herbeigerufen in den Festjubel miteinstimmen.

Was die dekorative Ausstattung aller dieser musikalisch-dramatischen Werke anlangt, so kann man behaupten, daß sie durchweg eine prunkvolle war. Einheimische wie italienische Maler standen ja dem Münchner Hofe in ausreichender Zahl zur Verfügung. Zudem sparte der Hof bei einer Opernaufführung in allem eher, wie bei der Inszenierung. Szenen, die »zehnmal verändert werden konnten«, Triumphwagen usw. wurden

1) Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt 8 dicke Sammelbände.

2) A. a. O. p. 49ff.

gemalt und angefertigt. Kaspar Amort, Matthias und Melchior Küsell und auch Francesco Santurini beteiligten sich in besonderer Weise hieran [1]).

Die bereits genannten Textbücher zu »*Applausi festivi*«, zu »*l'Erinto*« und »*Amor della patria*« geben interessante Aufschlüsse für die Anfänge der Münchner Hofoper in dekorativer Beziehung. Aus den »*Applausi festivi*« erhalten wir Kenntnis von den Aufzügen, ihren Maschinen, Wagen und ihrer Ausstattung. Zu der Gattung der »Maschinen« gehörte der Berg der Götterbotin Iris, der Wasserberg und der Aetna. Den beiden letzteren waren kostumierte Mädchen, die Fanfaren bliesen, zugeteilt. Unter den zahlreichen Wagen sind zu erwähnen: der von gefesselten Centauren gezogene »*Carro del Vespero*«, dann der »*Carro di Notto*«, vor den 6 mit schwarzen Decken behangene Pferde gespannt waren, der »*Carro della Luna*«, auf dem unterhalb des Mondes 6 Lauten spielende Mädchen saßen, der »*Carro di mellogiorno*«, den 6 Greife zogen, und endlich der »*Carro del Sole*«. Man muß bei der Betrachtung der Bilder zugeben, daß die Wagen zum Teil mit feinem Geschmack arrangiert waren. Bis ins Detail sorgfältig ausgeführt, zeigen sie nichts Überladenes. Sogar auf die Räder ist Rücksicht genommen. Wenn der Wagen dem Sonnengotte geweiht war, dann hatten diese die Form kleiner Sonnen. Überhaupt war der Sonnenwagen der prächtigste. Saß ja auf ihm der junge Kurfürst selbst. Musizierende Genien [2]) huldigten ihm da. Die am Zuge beteiligten Personen waren kostumiert als: Winde, die Stunden des Tages und der Nacht, als Mexikaner, Peruaner, Moskowiter, Tartaren, Samojeden, Perser, Mohren, die 12 Monate, die Jahreszeiten, Nymphen und Genien. Auch die Ausführung dieser Trachten bekundet Phantasie.

Das Textbuch des »*l'Erinto*« veranschaulicht in den beigegebenen Bildern die einzelnen Szenen, Kulissen, Soffitten und Maschinen. Die Hintergründe stellen dar eine weite Flur oder ein Gefängnis oder einen Teil einer Stadt, einen Rundgang, einen Palasteingang, eine Festung, einen Strom oder die Straße einer Stadt. Die beiden Seitenwände der Bühne zerfallen in 5—6 Kulissen, die zum größten Teil aus antiken Säulen, aber auch aus Häusern und Türmen bestanden. Als Soffitten sind wohl die Felsstücke, eine Brücke und die verschiedenen Bildsäulen aufzufassen, als Maschinen die beweglichen Wolken (im Vorspiel) und die Schiffe (im 3. Akt) zu bezeichnen.

Das Textbuch von »*amor della patria*« bringt als Hintergründe einen Stadtteil, eine Säulenhalle, Befestigungen, ein Zeltlager, einen Festsaal.

---

60) S. meine Schrift a. a. O. p. 104 ff, sowie den dort in der Anlage mitgeteilten »Entwurf einer Komödie in Musica.«

61) Geige, Flöte, Laute, Harfe, Tambourin und Cembalo sind ihre Instrumente.

Leider fehlt die Küche. Wiederum ist die Fünfzahl der Kulissen beibehalten, die ebenfalls Säulen und Häuser vorstellten. Doch kamen diesmal noch Bäume und Zelte hinzu. Als Versatzstücke hat man sich die Bildsäulen zu denken und auch wohl zwei Elephanten, von denen der eine dem Zuschauer nur den Kopf, der andere nur die Rückseite zukehrte. Das zuletzt erwähnte Tier trug auf seinem Rücken eine große Belagerungsmaschine, auf der sich durch Schilde gedeckte Soldaten befanden. Mittels einer Maschine wurde wohl die Erscheinung des ‚Himeneo' und der zwei Amoretten (im Vorspiel) bewerkstelligt.

Schon aus diesen kurzen Andeutungen über die Szenerie läßt sich ersehen, daß die Münchner Hofoper sich auch in der dekorativen Ausstattung damals mit Dresden und Mannheim messen konnte. Bis zu den Dekorationen zu Steffani's »*Servio Tullio*« [1]) (im Jahre 1685 aufgeführt) war damals in München freilich noch ein großer Schritt.

Fassen wir die Entwicklung der Oper zusammen, wie sie sich von ihrer Einführung in München bis zum Scheiden Kerll's und zur Ernennung E. Bernabei's im Jahre 1673 darbietet. In einem Zeitraum von ungefähr 20 Jahren hatte man in München eine nicht geringe Weglänge zurückgelegt. Mit der italienischen Prinzessin war die Oper an den Münchner Hof gelangt. Gaben bescheidener Art bot sie anfangs der süddeutschen Hofgesellschaft dar. Zu festlichen Gelegenheiten wurde sie herangezogen, freilich nicht um ihrer selbst willen, sondern meist zur Steigerung des Glanzes und des Prunkes. Wenn trotz der verhältnismäßig geringen Güte der Münchener Hof nicht nachließ, die Oper zu pflegen, so lag dies wohl auch einerseits an Adelaide von Savoyen, die ihre heimatliche Kunst unter ihr Protektorat stellte, andrerseits an dem hochbegabten Joh. Kaspar Kerll, der sich der neuen Kunstrichtung mit Liebe und Sorgfalt annahm.

Wenngleich in den ersten Jahren Texte von geringem Werte entstanden, so wurde in der Folgezeit ihre Durchführung unter Pallavicino und Gisberti doch sicherer und klarer. Man bemühte sich in der Allegorie für die Wirklichkeit eine Scheinwelt zu setzen, segelte aber schon bald völlig in das Fahrwasser der venetianischen Operntexte. Zu den einfachen allegorischen Figuren kommen jetzt Römer, Skandinavier usw. hinzu, die Typen der venetianischen Oper werden immer deutlicher nachgeahmt; die Charakterisierung der Helden verrät jetzt auch in München den Einfluß Minato's und der Venetianer Schule; die Vorliebe für Effekte auf der Bühne wird stärker, der Chor greift in die Handlung nur selten mehr ein und gewinnt lediglich noch in den Aufzügen und Tournieren an Bedeutung. Angesehene italienische Opernkomponisten wurden vor

1) S. Artur Neisser »*Servio Tullio*«, Leipzig 1902 p. 139 ff.

den beiden Bernabei wohl kaum nach München gezogen; dagegen bleibt die dominierende Stellung Kerll's zu betonen, der aus italienischer Schule hervorgegangen seine deutsche Nationalität, wie wir aus seiner Vorliebe für Tonmalereien und Naturschilderungen ersehen, nicht verleugnen konnte. Im Personal und in der Inszenierung stand München damals auf der Höhe der Zeit, Geldopfer wurden nicht gescheut. Für die Münchener Hofoper war die Herrschaft der Italiener auf lange Zeit hinaus durchaus kein Nachteil.

ANHANG.

Duett für 2 Soprane und Continuo.

Giov. Batt. Maccioni.

Bearbeitung von Dr. Ludw. Schiedermair.

Original.

Bel de - sio - in noi pre - - - -

Bel de - sio - in noi pre - - - -

Bearbeitung.

Mäßig.

f

Bel de - sio - in noi pre - - - -

f

Bel de - sio - in noi pre - - - -

f

va - le pron - te siam pron - te siam a - - - -

va - le pron - te siam pron - te siam

va - le pron - te siam pron - te siam a - - - -

va - le pron - te siam pron - te siam

- vi-de an-co - ra mà sgo - - - - - - - - -

a - vi-de an-co - ra mà sgo - - - - - - - - -

- vi-de an-co - ra mà sgo - - - - - - - - -

a - vi-de an-co - ra mà sgo - - - - - - - - - -

- - - men - ta - ci tal ho - ra non sa - per —— non

- - - men - ta - ci tal ho - ra non sa -

- - - men - ta - ci tal ho - ra non sa - per —— non

- - - men - ta - ci tal ho - ra non sa -

sa - per non sa - per — dar lode u - gua -

per — non sa - per — dar lode u - gua -

♯6 6

sa - per non sa - per — dar lode u - gua -

per — non sa - per — dar lode u - gua -

li. Bel de - sio bel de - sio in noi pre - va - - le.

li. Bel de - sio bel de - sio in noi pre - va - - le.

li. Bel de - sio bel de - sio in noi pre - va - - le.

li. Bel de - sio bel de - sio in noi pre - va - - le.

Arie für Sopran und Continuo.

Giov. Batt. Maccioni.
Bearbeitung von Dr. Ludw. Schiedermair.

Original.

Tin_te l'her_be tin_ti e fio_ri tin_ti e l'her_be tin_ti e

Bearbeitung.

Getragen.

p

Tin_te l'her_be tin_ti e fio_ri tin_ti e l'her_be tin_ti e

p

fio - ri di co_lor ——— ——— uer_mig - lio i

fio - ri di co - - - - - lor ver_mig - lio i

pra_ti cor_rer fiumi in san_gui_ na_ti son ri_cor_ - -

pra_ti cor_rer fiumi in san_gui_ na_ti son ri_cor_ - -

- - - - - - - di di — do_ -lo_ -ri, —

fz

- - - - - di — di do_ - -lo_ - -

fz *p*

— son ri_cor_di di do_ lo_ - - -ri. —

cresc. *f* *p*

ri, son ri_cor_di di do_ lo_ - - - - -ri.

cresc. *f* *p*

Rezitativ für Alt und Continuo.

Giov. Batt. Maccioni.
Bearbeitung von Dr. Ludw. Schiedermair.

Original.

O Mu_se tut_te dell' a_o_nio co_ - - _ro.

Bearbeitung.

f

O Mu_se tut_te dell' a_o_nio co_ - - _ro.

f

toc_ca_te giu_bi - lan - ti le nos_tre cet_re d'o_ - _ro

p

toc_ca_te giu_bi - lan - ti le nos - tre cet_re d'o _ro

p

et u_ni_te à miei can - ti. - l'a_ria ri - suo_ni

cresc.

et u_ni_te à miei can - - - ti. l'a_ria ri_suo_ni

cresc.

di bell' ar - mo - nia - pron - ta oc - ca - sion ui

p

di bell' ar - mo - nia pron - ta oc - ca - sion ui

p

fia - Lo de in trec - ciar

3 3

fi - - - a Lo de in trec - ciar

del gran Fer - nan - do al

fp

del gran Fer - nan - do al

fp

fig - - - lio deg-no - d'im - pe - ro e he - re - - de

fig - - - lio deg - no d'im - pe - ro e he - re - - de

ch'hog-gi Rè di Ro - ma - ni in tro - no sie -

ch'hoggi Rè di Ro - ma - ni in tro - no sie -

de ch'hoggi Rè di Ro-ma ni in tro - no sie - de.

de ch'hoggi Rè di Ro-ma - ni in tro - no sie - de.

Zur Biographie Joh. Adolph Hasse's

(Nachtrag)

von

Carl Mennicke.

(Leipzig.)

Der im Jahrgang V, S. 230 der Sammelbände befindlichen biographischen Studie über Johann Adolph Hasse diesen vorliegenden Nachtrag folgen zu lassen, sieht sich der Verfasser zunächst genötigt durch Entdeckung einiger, gewissermaßen unterirdischen Quellen, und ferner durch Kenntnisnahme des Inhalts einer Abhandlung, welche auf den meisten Bibliotheken nicht vorhanden, und welche weder durch den Verleger noch durch Antiquare aufzutreiben war. Es handelt sich um die Schrift *La «Nuova Sirena» e il «Caro Sassone» note biografiche da G. M. Urbani de Gheltof*, Venezia 1890, 8°, 81 pag., ohne Angabe des Verlegers. Hinsichtlich dieser Abhandlung, deren Inhalt die musikalische Biographie noch nicht benutzt hat, zeigt sich von neuem die Primitivität unsrer Musikzeitungen in puncto Registrierung ausländischer Nova auf dem Gebiete der bibliographischen und historiographischen Musikliteratur. Das genannte Werk, von dessen Existenz der Verfasser durch Zufall erfuhr, erschien vor 14 Jahren; keine deutsche Musikzeitung registrierte dieses Faktum, ganz abgesehen von einer kritischen Würdigung des darin niedergelegten unbekannten Materials. Wir holen heute das Versäumte nach und erweitern das Ganze auf Grund seither erschienener Monographien zur italienischen Theatergeschichte und eigener Untersuchungen. Hinsichtlich der Tätigkeit Hasse's und seiner Gemahlin in Deutschland bringt die erwähnte italienische Biographie nur eine kritische Zusammenstellung des bekannten Materials, wobei Irrtümer unterlaufen, aber für die Kapitel »Faustina Hasse« und »Hasse in Italien« manches Unbekannte von Wert.

Faustina Bordoni wurde im Jahre 1700 in Venedig geboren, wie aus dem bei ihrem Tode aufgenommenen Protokoll hervorgeht. Ihr Vater war Paolo Bordoni. Nach Benedetto Marcello's Aussagen soll sie bereits mit 13 Jahren aufgetreten sein. Nachweisbar singt sie in Venedig im Jahre 1716 in Carlo Franc. Pollaroli's Drama in musica *Ariodante*, »rappresentata nel Farmosissimo Teatro di San. Giov. Grisostomo l'Anno 1716«. Im Textbuch dieser Oper steht zu lesen »La Signora Faustina Bordoni, Serva attuale, e Virtuosa di Camera del Serenissimo Elettor Palatino«. Die Oper war gewidmet »a sua Altezza Serenissima Reale e Elettorale di Frederico Augusto Principe Real di Polonia e Elettoral di Sassonia« [1]). Der sächsische Kurfürst hielt sich im Mai 1716 in Venedig auf und beehrte Faustina mit dem Titel »Virtuosa di camera in partibus da Augusto II.

---

1) Dedikationsexemplar auf der Dresdener Bibliothek (Mus. B. 642).

Elettore di Sassonia«. Ihre Tätigkeit bleibt vorläufig auf Venedig beschränkt. Sie singt 1717 in Albinoni's *Eumene* und Lotti's *Alessandro Severo*. Im Herbst 1718 singt sie bei einer Wiederholung von Pollaroli's *Ariodante* zum erstenmal mit ihrer Rivalin Francesca Cuzzoni[1]). In demselben Jahr zur Zeit des Karneval[2]) sang Faustina noch in Marco Ant. Bononcini's *Astianatte* und in Gasparini's *Arsace*. Im Jahre 1719 tritt sie auf in Ant. Pollaroli's *Leocippe e Teonoe*, in Gasparini's *Il Lamano* und in Orlandini's *Ifigenia in Tauride*, in den beiden letzten wiederum mit der Cuzzoni. Im Herbst 1720 folgen dann Giov. Porta's *Teodorico*, im Karneval Orlandini's *Paride*, im Karneval 1721 Orlandini's *Nerone* und Ant. Pollaroli's *Lucio Papirio Dittatore*[3]); in den beiden letzten tritt Faustina vorläufig zum letztenmal mit ihrer Rivalin aus Parma auf. Wir finden Faustina 1721 in Bologna wieder zur Aufführung von Panati's *Astarte*[4]). Von Bologna führt ihr Weg nach Neapel. Dort singt sie im Karneval 1722 in Sarro's *Partenope*, im August desselben Jahres in Leo's *Bajazet* und im November in Vinci's *Publio Cornelio Scipio*. In demselben Jahr wurden auch gelegentlich ihres Aufenthalts in Florenz zwei von Giuseppe Brocetti entworfene Medaillen auf sie geprägt. Das Jahr 1723 brachte ihre erste Reise nach Deutschland, an den Münchener Hof. Wie wir aus dem Tagebuch[5]) des Grafen Maximilian von Preysing erfahren, sang Faustina am 1. Oktober 1723 zum erstenmal am Hofe, bei der sogenannten Tafelmusik. Am 12. Oktober, zum Namenstag des Kurfürsten, trat sie in Pietro Torri's Oper *Griselda* auf[6]), zu der die Proben schon am 6. September begonnen hatten. Es scheint, als ob sich Faustina nach dem Besuch des Münchener Hofes wieder nach Italien gewandt habe; denn Urbani de Gheltof zufolge (a. a. O.) singt sie im Winter 1723 in Mancini's *Trajano* in Neapel. Auch zitiert Wiel (a. a. O.) ihr Auftreten im Herbst 1723 in Venedig in Gasparini's *Li equivoci d'amore e d'innocenza*, und für den Karneval 1724 in Giacomelli's *Ipermestra* und in Gasparini's *Il piu fedel tra li amici*. Am 26. August 1724 singt Faustina in einem Hofkonzert[7])

---

1) Die Cuzzoni war mit Faustina gleichaltrig; sie wurde 1700 in Parma geboren und sang erstmalig 1716 in Bologna in Bassani's *Alarico, Re dei Goti* (vgl. Roberti, La musica nel secolo XVIII. Rivista musicale 1900, p. 716.)

2) Karnevalszeit vom 26. Dezember bis zum Fastnachtsdienstag.

3) Die in Venedig aufgeführten Opern nach Wiel, I Teatri Musicali, Venezia 1897.

4) Ricci, I Teatri di Bologna. Monti 1888.

5) Auf dieses Tagebuch (München, Hof- und Staatsbibliothek) hat Ad. Sandberger in der Vorrede der Abaco-Ausgabe hingewiesen (Denkmäl. D. T. in Bayern I).

6) Vgl. auch Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865.

7) Die angesetzte Oper konnte nicht aufgeführt werden, da die Musiker streikten, weil sie drei Jahre lang kein Gehalt gekriegt hatten. (Dresden, Staatsarchiv.)

in München, am 24. September und 11. Oktober mit Bernacchi in Torri's *Amadis de Grecia*[1]). Nach Venedig zurückgekehrt, hören wir sie in Franc. Brusa's *Il Trionfo della Virtù* und zum Karneval 1725 in Orlandini's *Berenice* und in den Opern *La Rosmira fedele* und *Ifigenia in Tauride* von Leon. Vinci. Von Venedig aus trat Faustina 1725 das glänzende Wiener Engagement an, blieb jedoch nur ein Jahr an der Donau und verabschiedete sich als *Gianisbe* in Gius. Porsile's *Spartaco* am 21., 27. Februar und 3. März von dem musikalischen Wien. Zeno, der kaiserliche Hofpoet, schreibt am 23. März:

Lunedi partirà di qui la Faustina, alla volta di Londra. È incredibile il desiderio che lascia di se stessa a tutta la Corde, e in particolare alla Padronanza, da cui è stata generosamente regalata e distinta.

Das Kapitel »Faustina in London« hat Chrysander in seinem »Händel« (II, 142 ff.) gründlich bearbeitet. Faustina trat erstmalig am 5. Mai 1726 in Händel's *Alessandro* vor das Londoner Publikum, hatte am 7. März 1727 in Händel's *Admet* Benefiz und verließ London, nachdem sie am 1. Juni 1728 zum letztenmal im *Admet* aufgetreten war.

In Senesino's Gesellschaft soll sie über Paris nach Mailand gereist sein und in letzterer Stadt neue Triumphe gefeiert haben, wofür wir jedoch keine beweiskräftigen Dokumente aufzubringen vermögen. Im Karneval 1729 singt sie in Venedig in Orlandini's *Adelaide* und in Giacomelli's *Gianguir*. In demselben Jahr finden wir sie wieder am Hofe zu München; sie singt an der Seite Farinelli's am 19. und 22. Oktober 1729 die Partie der *Giocastra* in Torri's *Edippo a Colono*[2]). Bald kehrt sie nach Italien zurück, hört vom Ruhme des »Sassone« und singt am Himmelfahrtstage 1730 in Venedig zum erstenmal in einer Oper ihres künftigen Gatten, in *Dalisa* auf dem Theater S. Samuele. Joh. Georg Keyßler's[3]) Reisebrief aus Venedig vom Mai 1730 entnehmen wir, »daß Faustina sich nächstens mit dem berühmten Musico, Johann Adolph Hasse, verheiraten« wird. Somit scheint dieser Ehebund erst nach dem außerordentlichen Erfolg der Oper *Dalisa* geschlossen worden zu sein. Ferner ist uns überliefert, daß in der Aufführung von Hasse's *Artaserse* (Venedig 1730) die Damen Cuzzoni und Pieri auftreten, nicht aber Faustina. Auch in Hasse's *Catone in Utica* (Turin 1731) sang Faustina nicht mit; sie beteiligte sich vielmehr in 15 Aufführungen von Andrea Fiori's

1) Laut Korrespondenzen des Grafen Wackerbarth und des Generalfeldmarschall Grafen v. Flemming (Dresden, Staatsarchiv).

2) Nach Akten des Staatsarchivs in Dresden.

3) Fortsetzung neuester Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn... Hannover 1749. S. 709. Keyßler zitiert auch ein angeblich 1829 entstandenes, von dem Münchener Patrizius von Reindl gedichtetes lateinisches Sonett, das in seiner Überschrift »Vocalis Musicae Prodigio, Philomelae Suavissimae, Faustinae Bordoni, nunc Hasse« auf eine spätere Entstehungszeit verweist, als auf Faustina's Aufenthalt im Jahre 1729 in München.

Siroe in Turin; ihre Leistung wurde glänzend honoriert. Nachdem der Besuch Dresdens im Sommer 1731 zu keiner definitiven Anstellung geführt hatte, kehrte das Ehepaar nach Italien zurück. Faustina sang in Turin 1731 in Ricc. Broschi's *Exio*, in Predieri's *Scipione il giovine* und zum Karneval 1732 in Giacomelli's *Epaminonda*, daneben natürlich zumeist in den Werken ihres Gatten (*Il Demetrio* 1732, Venedig). In Hasse's *Euristeo* (Venedig, Himmelfahrtstag 1732) sang die Cuzzoni, nicht Faustina, was im Hinblick auf die bösartigen Rivalitäten dieser Sängerinnen in London zum mindesten eigenartig ist; doch wiederholt sich dieselbe Erscheinung in Hasse's *Viriate* (Venedig 1739). Die definitive Anstellung in Dresden erfolgte 1734. Die Eigenart dieses Engagements, die in den langen Unterbrechungen der Aufführungen zum Ausdruck kommt, hatte zur Folge, daß Hasse in Venedig ein Haus kaufte, wie aus Akten des Staatsarchivs zu Venedig hervorgeht.

Unserer früheren Darstellung der Dresdener Periode haben wir an dieser Stelle nichts wesentlich Neues beizufügen. Ausgenommen sei nur der Besuch am französischen Hofe.

Den «Mémoires du Duc de Luynes»[1]) entnehmen wir, daß das Ehepaar Hasse Mitte Mai 1750 in Paris eintraf. Der sächsische Kurfürst hatte sie geschickt «pour les amusements de la Dauphine». Faustina hatte der besorgte Kurfürst der Herzogin von Brancas empfohlen. Der französische König gestattete, daß beide «au grand commun» logierten. Am 3. Juli sang Faustina in einem Konzert «chez Mme la Dauphine», von Hasse am Cembalo begleitet, «mais à la manière italienne». Die Kenner urteilten, daß Faustina in Anbetracht ihres Alters Ausgezeichnetes leiste, die Cuzzoni und selbst Farinelli (!) überträfe. Am 3. August fand ein weiteres Hofkonzert statt, dem auch der Dauphin beiwohnte; Faustina wie ihr Gemahl wurden sehr reich beschenkt. Hasse und Faustina mußten ein Duo aus der Oper *Artaserse* singen, und der Dauphin fand soviel Geschmack an Hasse's Kompositionen, daß er ihn beauftragte, ein Tedeum zu komponieren «pour l'accouchement de Mme la Dauphine»[2]). Der «Mercure de France» erwähnt von den Pariser Tagen Hasse's im Jahre 1750 nichts; in den von ihm publizierten Programmen des Concert spirituel taucht Hasse erst 1753 auf: das Konzert vom 8. Dezember dieses Jahres beginnt mit einer Symphonie Hasse's. Der von uns schon zitierten Erwähnung Hasse's und seiner Meinung über Lully's *Alceste* in Grimm's «Correspondance littéraire» können wir heute die Mitteilung über einen Brief Grimm's vom 2. April 1752 an den Abbé Raynal folgen

1) Paris 1862, Tome X, p. 279. 298. 302.

2) Briefwechsel des sächsischen Ministers Grafen Brühl mit der Kronprinzessin Maria Antonia (Dresden, Staatsarchiv).

lassen[1]), in welchem Grimm mit Begeisterung für seinen «Compatriote» Hasse eintritt:

«que je suis tout aussi glorieux que M. Hasse peut l'être lui-même du titre de Saxon par excellence que les Italiens lui ont donné et qu'à leur imitation M. de Voltaire a conféré en France au Héros du siècle».

Hasse's kompositorische Arbeiten wie Faustina's Gesangskunst standen in Frankreich in hohem Ansehen. Der scharf kritisierende russische Prinz Beloselski[2]) behauptete gelegentlich des Piccinistenstreites, als Padre Martini für Gluck warme Worte der Anerkennung fand, daß Hasse,

«le premier des compositeurs allemands, est l'égal des premiers de l'Italie. La musique de Hasse, avenante, nombreuse et naturelle à force d'art entre par l'oreille, passe par l'esprit et arrive au coeur».

Von Faustina Bardoni-Asse (sic!) sagt Louis Riccoboni[3]):

«C'est à ses talents singuliers et à la prodigieuse légèreté de sa voix que Faustina a l'obligation d'avoir inventé une nouvelle façon de chanter. Comme elle a extrêmement plû dans toute l'Europe, on a cherché à l'imiter; mais ces imitations, n'ayant ni son organe ni son talent, n'ont fait que gâter leur manière».

An geringfügige gesangstechnische Fehler Faustina's erinnert Hubert le Blanc[4]):

«Les voix de Faustina et Cossoni (sic!) étaient précisément dans le même cas de ne pouvoir former qu'une Succession de Sons, sans *Groupé*, comparée à la ligne qui est une continuation des points».

Als sich Hasse 1739 in Venedig aufhielt und mit seiner Gattin große Erfolge zu verzeichnen hatte[5]), besuchte ihn der schöngeistige Président de Brosses; er erzählt in seinen Briefen[6]), daß Hasse zurzeit «l'homme fêté» war; er hörte auch Faustina,

«qui chante d'un grand goût et d'une légèreté charmante; mais ce n'est pas plus une voix neuve. C'est sans contredit la plus complaisante et la meilleure femme du monde, mais ce n'est pas la meilleure chanteuse».

1) «Mercure de France», 1752 Mai, p. 187.

2) De la musique en Italie. Par le prince de Beloselski, de l'institut de Bologne. À la Haye et Paris 1778. Vgl. die Kritik dieses Werkes in dem «Journal encyclopédique» 1778, octobre, p. 60 ff. und 305 ff.

3) Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740.

4) Défense de la Viole de Basse, p. 51. Amsterdam 1740.

5) Der Katalog des Lyceums von Bologna (I, 135) verzeichnet eine von Domenico Lalli herausgegebene Sammlung von poetischen Huldigungen: »Rime di vari autori in lode della celeberrima signora Faustina Bordoni Hasse . . . .«, Venezia 1739.

6) Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Par Charles de Brosses. Deuxième édition authentique. . . Paris 1858. 2 vols.

De Brosses gibt ferner einen schätzenswerten Beitrag zur Kenntnis von Hasse's Kunstgeschmack. Er erzählt:

»Le fameux compositeur Hasse pensa s'en étrangler avec moi à Venise, à propos de quelques douces représentations que je voulais lui faire sur son indomptable préjugé. »Mais, lui disais-jè, avez-vous entendu quelque chose de notre musique? Savez-vous ce que c'est que nos opéras de Lulli, de Campra, de Destouches? Avez-vous jeté les yeux sur l'Hippolyte de notre Rameau? — Moi! non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre musique que l'italienne, parce qu'il n'y a de langue charmante que l'italienne et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien. Votre langue est pleine de syllabes dures, ingrates pour le chant, détestables en musique. Qu'on ne me parle d'aucune autre langue que de celle-ci. Mais le latin, lui dis-je, cette langue si noble, si sonore que vous a-t-elle fait? Que vous ont fait les Psaumes de David, si poétiques, si remplis d'images lyriques? Vous ignorez que nous avons un Lalande, supérieur, pour la musique d'église, à tous vos compositeurs en ce même genre. Là-dessus, je vis mon homme prêt à suffoquer de colère contre Lalande et ses fauteurs: il tenait déjà du chromatique et si la Faustine, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait harper avec une double croche et m'accabler de diésis.«

Außerordentlich rühmt Charles de Brosses Hasse's Recitativ »Eccomi al fine in libertà del mio dolor« mit der Arie »Pallido il sole« in Vinci's *Artaserse.* — Soviel zu dem Kapitel »Hasse in Frankreich«.

Die dem Verfasser von verschiedenen Bibliotheken als bibliographisch nicht nachweisbar bezeichnete Gesamtausgabe der Korrespondenz Friedrich's des Großen mit dem Grafen Algarotti findet sich in der Monumental-Ausgabe der Werke Friedrich's II. der Berliner Akademie (Berlin 1846—57). Der Briefwechsel, dessen eingehende Würdigung wir uns vorbehalten, läßt erkennen, in welcher außerordentlich hohen Gunst Hasse und seine Gattin bei Friedrich II. standen.

Fehlerhaft ist in meiner früheren Studie die Angabe, Hasse's Oper *Sesostrate* sei am 26. August 1726 unter Aless. Scarlatti's Auspizien aufgeführt worden. Scarlatti ist schon am 24. Oktober 1725 gestorben.

Wir beschließen diesen Nachtrag, indem wir die in der eingangs erwähnten Abhandlung Urbani de Gheltof's enthaltenen unbekannten Nachrichten über die letzten Lebensjahre Hasse's wiedergeben. Die Nachrichten stützen sich auf die von uns schon erwähnten Briefe, die Hasse an Giov. Maria Ortes geschrieben hat; auf diese Briefsammlung erstmalig hingewiesen zu haben ist ein Verdienst des italienischen Biographen[1]).

Zum 10. August des Jahres 1759, dem Laurentiustag, komponierte Hasse für das »Monastero onnonimo« ein Oratorium; er dirigierte die Aufführung mit großem Erfolg[2]). Von 1763—73 ist Hasse's Aufenthalt unbestimmt; er lebt in Wien oder in Venedig. Er berichtet Ortes über

1) Es ist dieselbe Briefsammlung, auf die Taddeo Wiel 1897 (I Teatri musicali Veneziani, Prefazio, p. XXXI) und Hermann Kretzschmar im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1902 mit Skizzierung des Inhalts hingewiesen hat; die Briefe liegen in Venedig, Museo civico, Correr'sche Sammlung.

2) Grosley de Troyes, Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens. Londres 1764. II, p. 54.

seine neuen Werke, über seine Gichtanfälle und spricht von seiner Sehnsucht nach »la cara Italia«. Die Oper *Piramo e Tisbe* schreibt er für eine reiche französische Dame; 1769 komponiert er zur Hochzeitsfeier von Maria Amalia und Ferdinand von Bourbon Metastasio's Cantate *l'Armonica*. Im September 1770 wird *Piramo e Tisbe* im Luxemburg-Theater, dem Sommeraufenthalt des Wiener Hofes, mit Veränderungen aufgeführt. Hasse wird von der Kaiserin beschenkt, und als sein *Ruggiero* 1771 in Mailand ein Fiasco erlebt, tröstet ihn Maria Theresia und beschenkt ihn und seine Tochter Peppina. Im April 1773 nimmt er definitiv Abschied von Wien und setzt sich in Venedig fest. Er widmet sich der Komposition und im Verein mit seiner Gattin der musikalischen Erziehung seiner Töchter Peppina und Cristina[1]). Cristina verheiratete sich mit dem englischen Minister Giorgio Tornello, Peppina widmete sich ganz den Eltern. Von dem einzigen Sohne, Francesco Maria, ist nichts Näheres bekannt.

Faustina starb am 4. November 1781 in Venedig, im Alter von 81 Jahren. Der in der Kirche Ss. Ermagora e Fortunato aufbewahrte Nekrolog lautet:

»1781 Novembre — Adi 4, la Sig. Faustina figlia del Sign. Paolo Bordoni, moglie del Sig. Giovanni Adolfo Hasse, abitante in contrada per il corso di anni 10 incirca in età di anni 81 per molti mesi oppressa da Febbre lenta risultante da una Ulcera cancerosa per la quale fini di vivere oggi all' ore 21; il di Lei cadavere non si potrà seppelire doppo l'ore 24 della sua Morte, e ciò per attestato giurato del Medico Tesbaro farà seppelir suo consorte. — Capitolo in Chiesa. — Campo San Marcuola«.

Ihr im Staatsarchiv zu Venedig aufbewahrtes Testament, aufgesetzt im August 1780, bedenkt alle ihre Angehörigen.

Hasse komponierte 1782, im Alter von 83 Jahren, bei Gelegenheit der Ankunft Pius' VI. ein Requiem, sein letztes Werk, das am 19. Mai in der Kirche S. S. Giovanni e Paolo gesungen wurde. Am 16. Dezember starb auch er, »benedicendo i figli e memorando il versetto: »Inclina Domine aurem tuam ad preces meas«. Sein Testament ist vom 20. September 1782 datiert. Peppina Hasse zog sich ganz zurück[2]) und starb aus Gram über den Verlust ihrer geliebten Eltern.

Hundert Jahre nach Hasse's Tode starb auf dem klassischen Boden Venedigs ein neuer »Sassone«, Richard Wagner.

„Zum musikalischen Standpunkte des nordischen Dichterkreises".

(Nachtrag.)

Herr Dr. Erich Petzet in München teilt mir freundlichst mit, daß der S. 247 als unleserlich bezeichnete Name im Briefe Gerstenberg's an Bach, Tischer laute. Gemeint ist wohl Johann Nikolaus Tischer (ca. 1707 bis 1784). Die Vermutung, als handle es sich um Kuhnau, ist daher zurückzuweisen.

O. F.

---

1) Vgl. Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg 1773. II. Band, p. 203.

2) Vgl. G. M. Ortes' Brief vom 22. März 1784 an Maria Burgioni.

Joh. Pachelbel's „Musikalische Sterbensgedanken"

von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Von den »*Musikalischen Sterbensgedanken*«, die Joh. Pachelbel 1683 zur Zeit der Pest in Erfurt herausgab, hat bisher noch kein Originalexemplar nachgewiesen werden können. Gleichwohl findet man in der neuen Gesamtausgabe der Klavier- und Orgelwerke Pachelbel's[1]) die vier Choräle

Ach, was soll ich Sünder machen,
Werde munter, mein Gemüte,
Alle Menschen müssen sterben,
Treuer Gott, ich muß dir klagen,

als den Inhalt des alten Druckwerks angegeben. Von der Ansicht ausgehend, daß in der reichen handschriftlichen Überlieferung Pachelbel'scher Werke wenigstens einige Spuren des Druckwerks zu finden sein müßten, und geleitet von J. G. Walther's näherer Definition (»vier Sterbe-Lieder mit Variationen auf dem Clavier«), hatte der Herausgeber geglaubt, in jenen vier Chorälen, zumal sie sich durch ihre spezifisch klaviermäßige Bearbeitung ganz scharf von der übrigen großen Menge orgelmäßiger Sätze absonderten, den Inhalt der Erfurter Ausgabe wiedergefunden zu haben.

Bei fernerem Nachsuchen unter den handschriftlichen Schätzen des Kgl. akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin fand sich nun neulich ein altes Heft, dessen Inhalt geeignet ist, uns in dieser Frage neue Kriterien an die Hand zu geben. Es besteht aus 11 Blättern quer Folio, von zwei verschiedenen Schreibern etwa um 1710 geschrieben; hundert Jahre später hat man einen Umschlag herumgelegt und als Titel vermerkt: »Orgel-Compositionen von Frescobaldi, Fischer etc. (desgleichen, besonders zu Anfange, Veränderungen über Choräle, jedoch von unbekannten Meistern)«. Von der einen Hand rührt die Niederschrift je eines Stückes von Frescobaldi, Joh. Krieger und J. K. F. Fischer; alles übrige schrieb die andere Hand, welche, täuscht mich nicht die Erinnerung, völlig identisch ist mit derjenigen von Prof. A. Sandberger's Pachelbel-Handschrift. Daß sie sich das sonderbare Vergnügen machte, das Thema der *Aria Sebaldina* aus dem *Hexachordum Apollinis* nicht nur originaliter, sondern dazu noch hintereinander
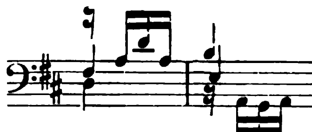
---

1) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II. Jahrgang I, S. 26, IV. Jahrgang, I, S. 147.

in zwölf Transpositionen zu notieren, sei ihr verziehen wegen des Wertes der Stücke, die sie uns sonst vorlegt. Es sind die beiden Choralbearbeitungen:

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Alle Menschen müssen sterben.

Daß Joh. Pachelbel der Komponist der letzteren ist, lehrt ihr Vergleich mit der gleichnamigen Bearbeitung in der Neuausgabe. Zugleich läßt er aber auch den Wert der Walther'schen Überlieferung erkennen. Schon Spitta hatte in seiner Neuausgabe der Buxtehudeschen Orgelwerke darauf hingewiesen, daß Walther bei der Niederschrift von Werken älterer Meister nicht immer den strengen historischen Maßstab im Auge behielt, vielmehr gern persönliche Kritik übte, in Kleinigkeiten nach eigenem Geschmacke ausbesserte, ja sich nicht scheute, im großen Aufbau Änderungen vorzunehmen. Das gleiche Verfahren beliebte er auch Pachelbel gegenüber. Käme uns nicht die Kopie eines Pachelbel-Schülers zuhilfe, so würde uns auf Grund von Walther's Niederschrift bei »Ach, was soll ich Sünder machen« der schlichte Choralsatz zu Anfang und eine Variation in der Mitte fehlen. Noch lückenhafter ist Walther's Kopie von »Alle Menschen müssen sterben«, die für die Herausgabe als Vorlage diente. Denn die Berliner Handschrift hat, abgesehen von dem korrekteren Satz des Eingangschorals, acht Variationen statt der fünf bei Walther. An diesen hat er allerdings ausnahmsweise nichts geändert; zu berichtigen wäre nur das vierte Viertel des vorletzten Taktes der zweiten Variation also:



Wie im übrigen die originale Gestalt des Stückes über Walther's Fassung hinauswächst, zeigt der Anhang.

Was das zweite anonyme Stück »Was Gott tut« anlangt, so ist auch hier Pachelbel's Autorschaft so gut wie zweifellos. Auf ihn weisen nicht bloß die diplomatischen Kriterien, sondern vor allem der musikalische Stil und die formale Anlage des Ganzen. Ich lasse auch dies Stück als Ergänzung der Neuausgabe im Anhang folgen.

Kehren wir nun zum Ausgangspunkt dieser Zeilen zurück, zur Frage, mit welchem Recht von einer völligen Wiederherstellung des musikalischen Inhalts der »*Sterbensgedanken*« geredet werden darf, so sind es zwei Gesichtspunkte, auf die wir durch die neue Berliner Quelle hingewiesen werden.

Form und Gestalt dieser Stücke erschienen nach der Neuausgabe bisher im ganzen dürftig; daß sie das Original in größerer Abrundung und innerlicherer Vertiefung aufweisen wird, das sehen wir an den nun wohl vollständig wiederhergestellten Chorälen:

Ach, was soll ich Sünder machen,
Alle Menschen müssen sterben,
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

Bei den übrigen Stücken haben wir sicherlich noch Lücken auszufüllen. »Werde munter, mein Gemüte« kann unmöglich mit der simplen zweistimmigen Variation 4 geschlossen haben; bedeutsame Variationsglieder (Choral in Mittel- und Unterstimme) sind hier verloren gegangen. Ähnlich ist die Sachlage bei »Treuer Gott, ich muß dir klagen«, wo zudem noch der schlichte Choralsatz am Anfang als Thema fehlt.

Der zweite Punkt betrifft die Zugehörigkeit der fünf gleichartigen Stücke zum Druck von 1683. Walther, der ihn augenscheinlich noch zur Hand hatte, überliefert nur die drei Choräle:

Ach, was soll ich Sünder machen,
Alle Menschen müssen sterben,
Treuer Gott, ich muß dir klagen.

Diese drei, dürfen wir annehmen, haben sicher im Druck gestanden. Bezüglich der anderen beiden:
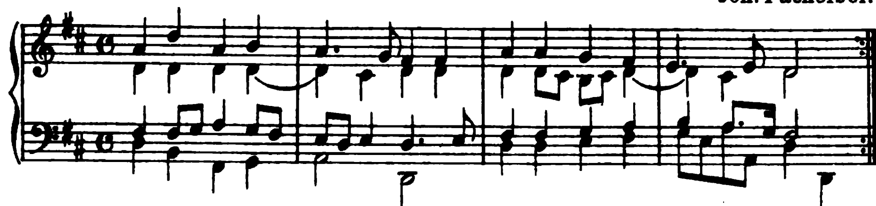
Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Werde munter, mein Gemüte
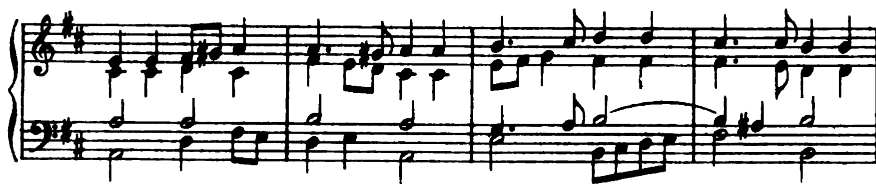
bleibt die Frage offen. Wurden sie 1683 mit jenen zusammen veröffentlicht, dann beruht eben Walther's Angabe, es seien vier Choräle gewesen, auf einem Irrtum. Ist diese aber zutreffend, so müssen wir eine von diesen beiden Kompositionen als nachträglich in gleicher Art geschrieben ausscheiden. Welche? wird man so schwerlich sagen können. Nur ein glücklicher Zufall kann da wieder Klarheit schaffen.

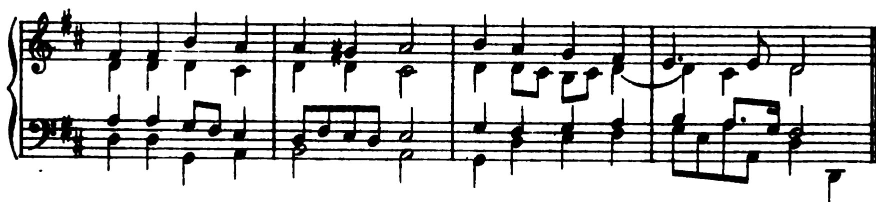
ANHANG.

Alle Menschen müssen sterben.
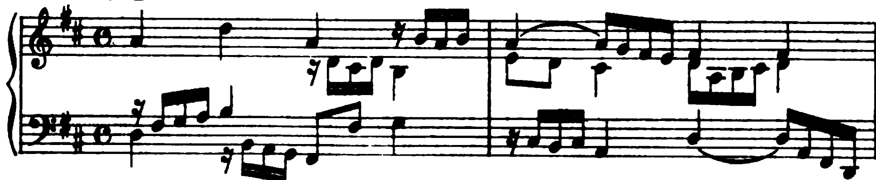
Joh. Pachelbel.

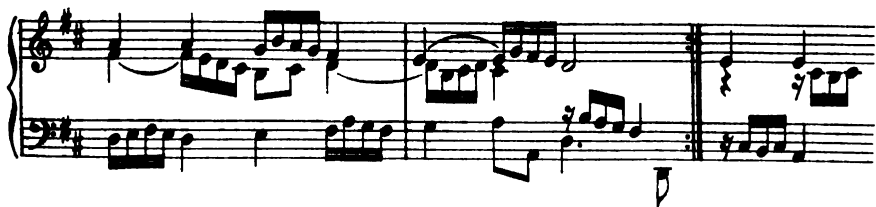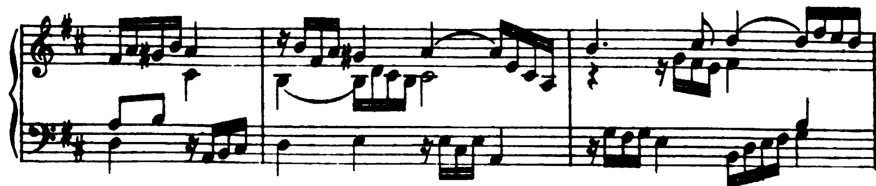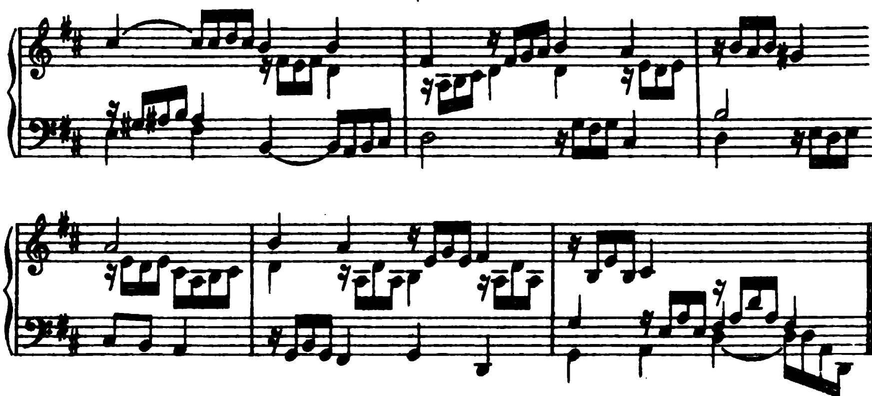






Partita 1.
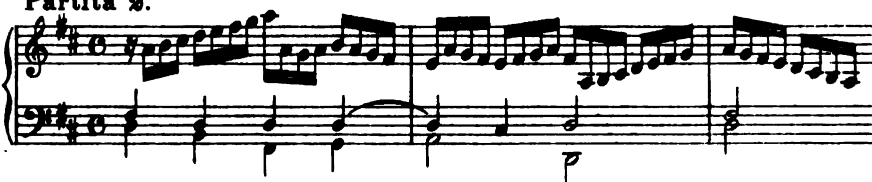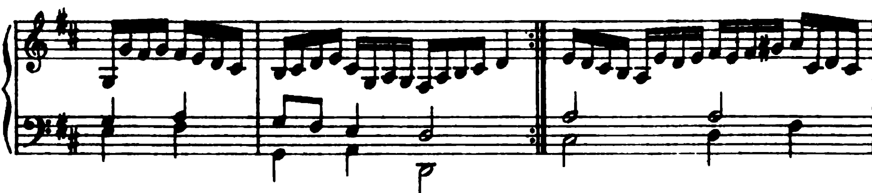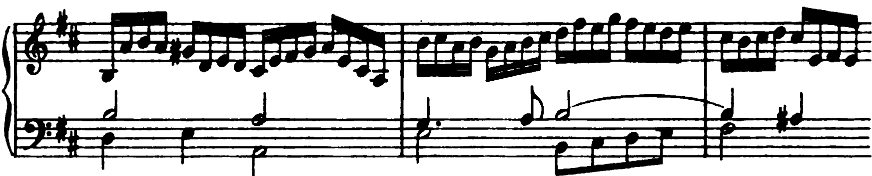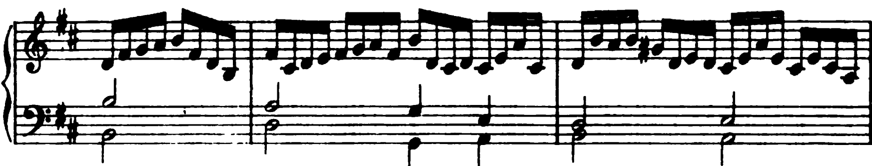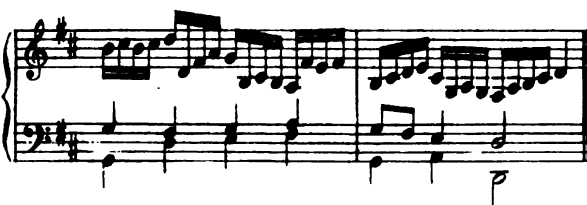








Partita 2.
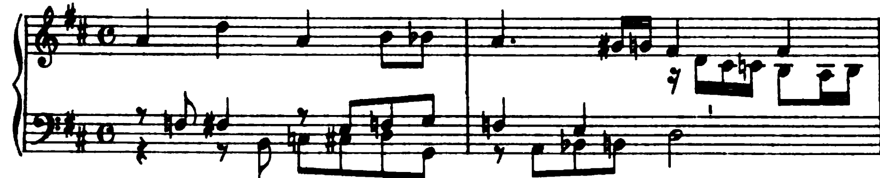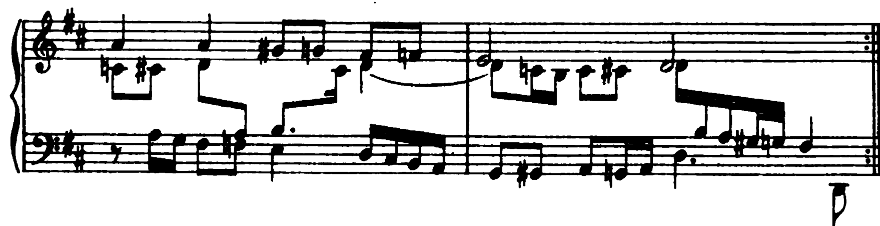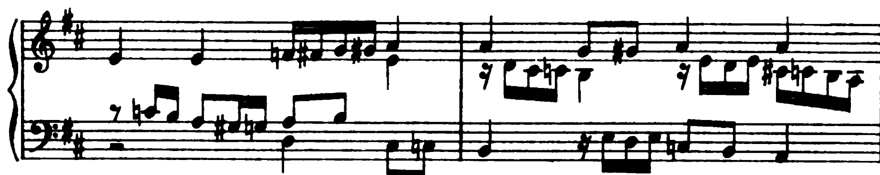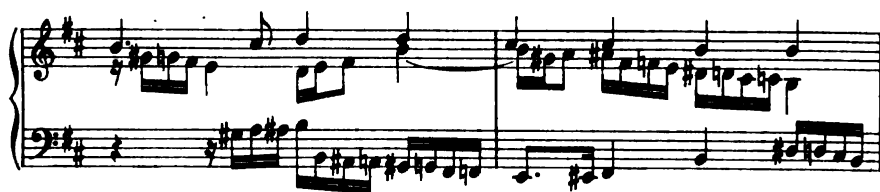










Partita 3 = Variatio 1.
„ 4 = „ 2.
„ 5 = „ 3.
„ 6 = „ 4.
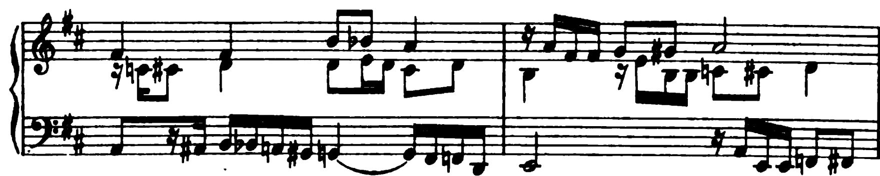
Partita 7.

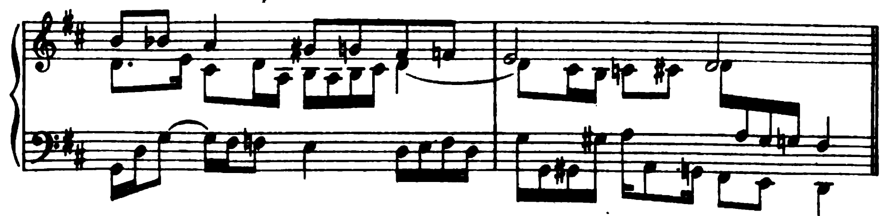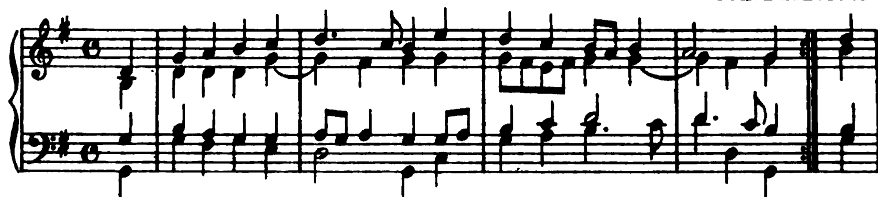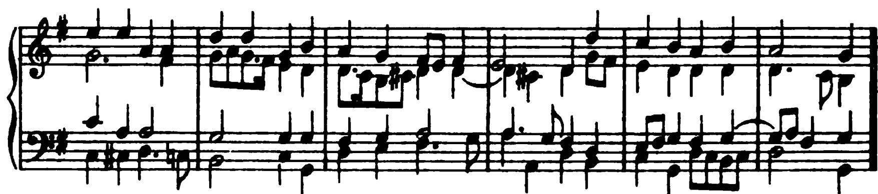












Partita 8 = Variatio 5.
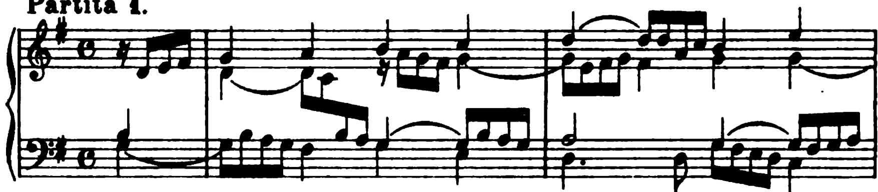
Was Gott tut, das ist wohlgetan.
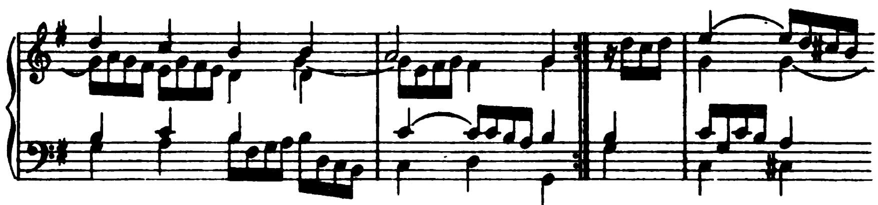
Joh. Pachelbel.
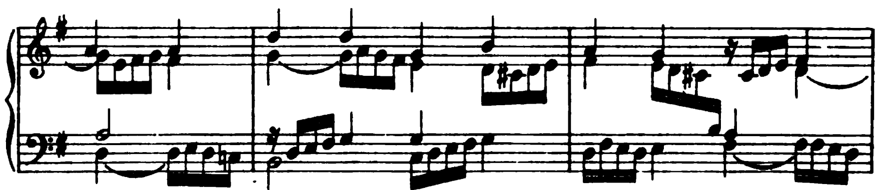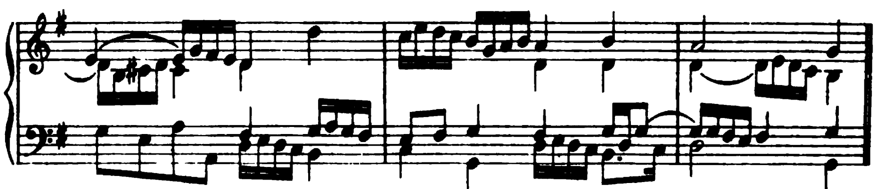




Partita 1.
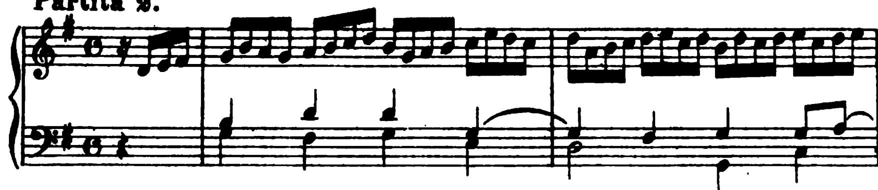


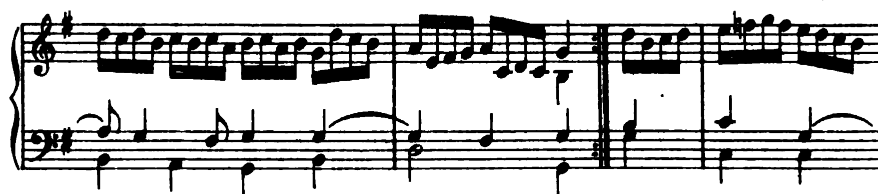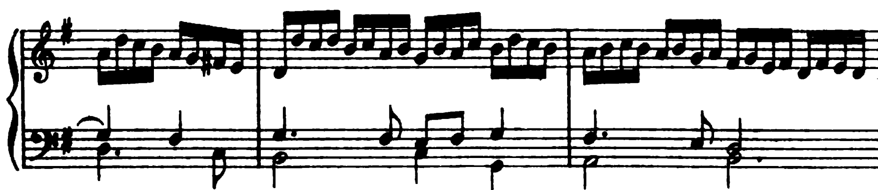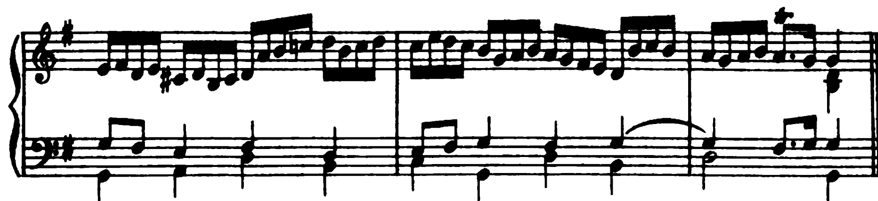






Partita 2.
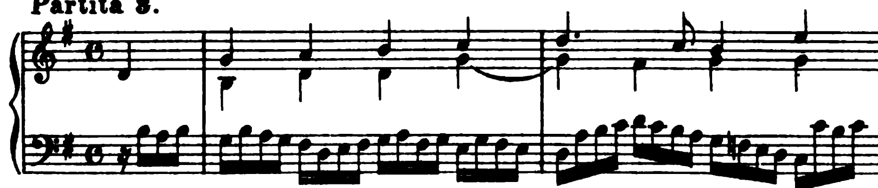


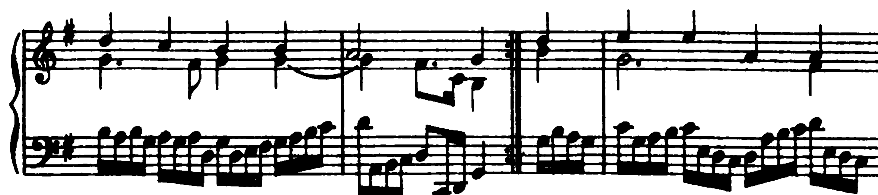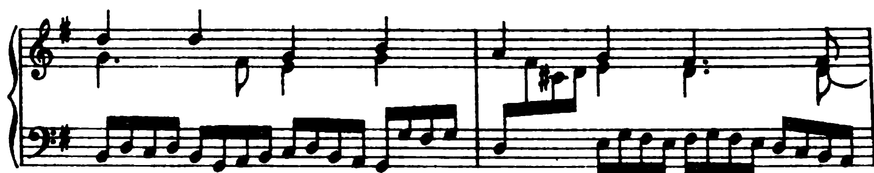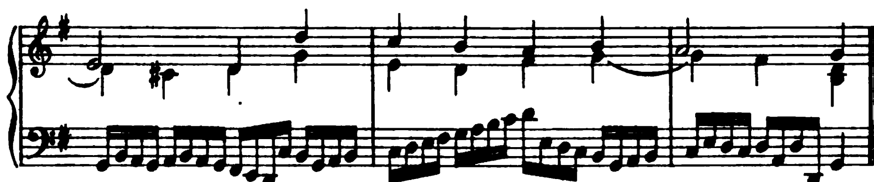






Partita 3.
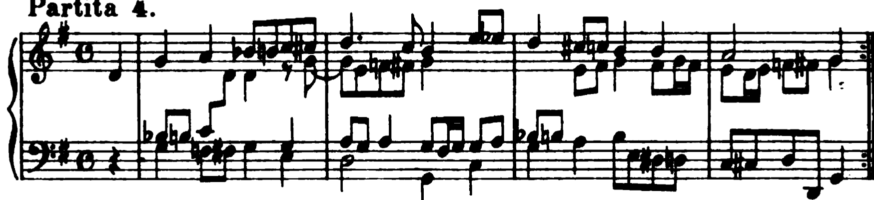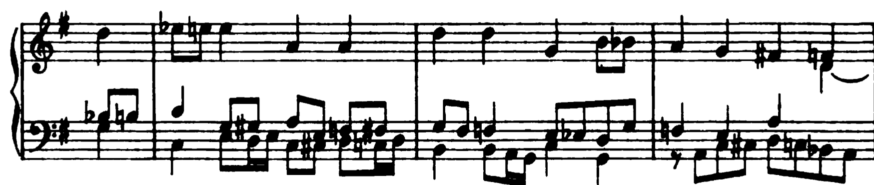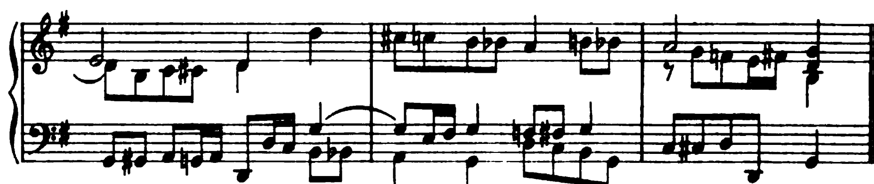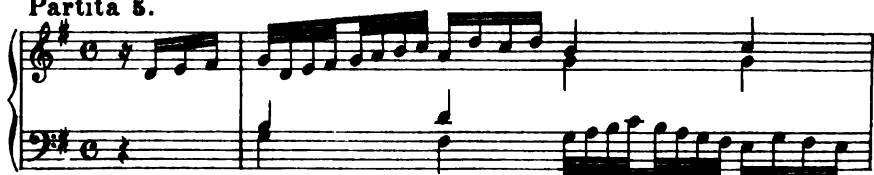








Partita 4.
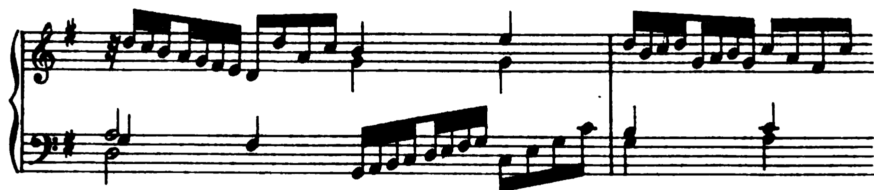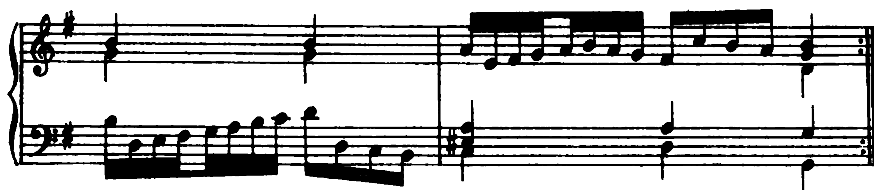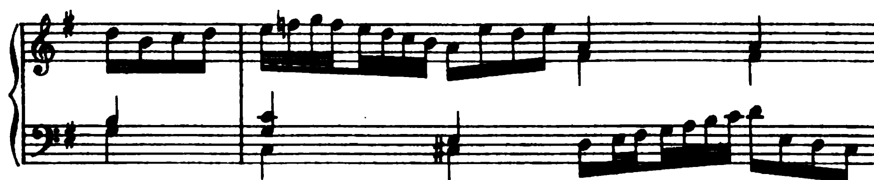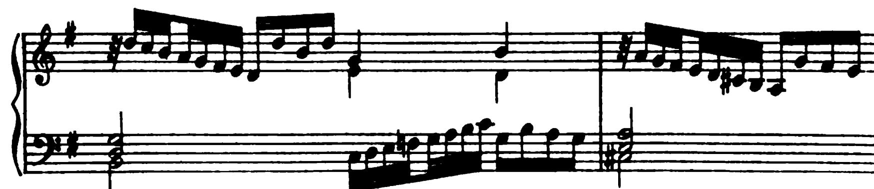






Partita 5.

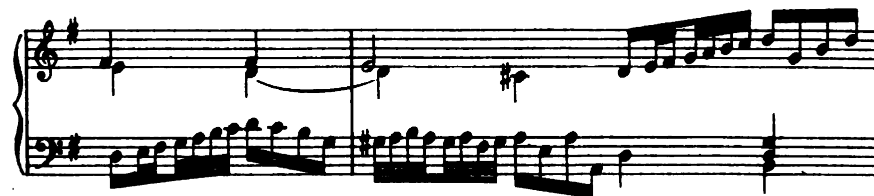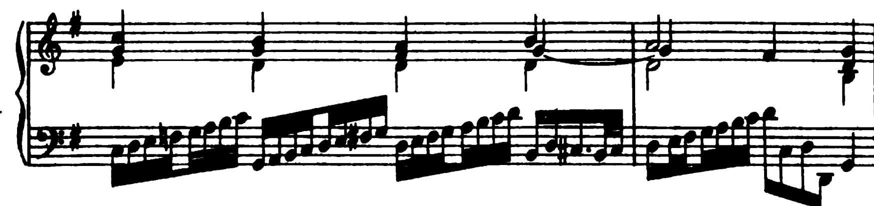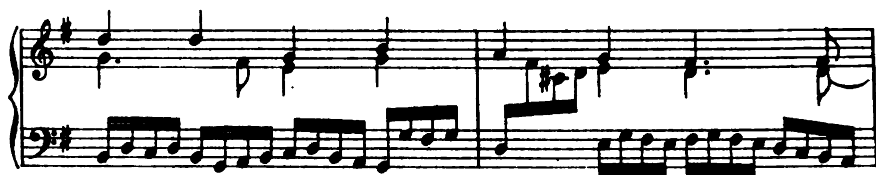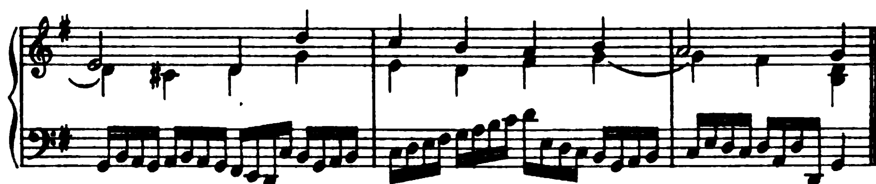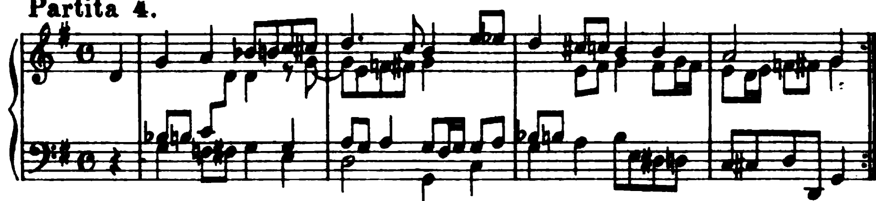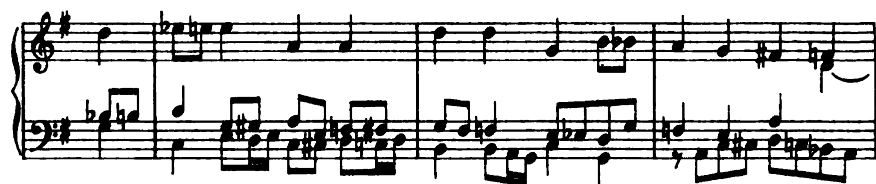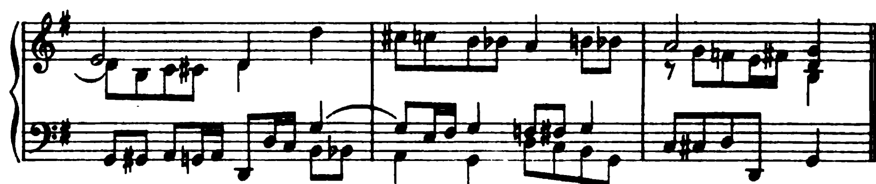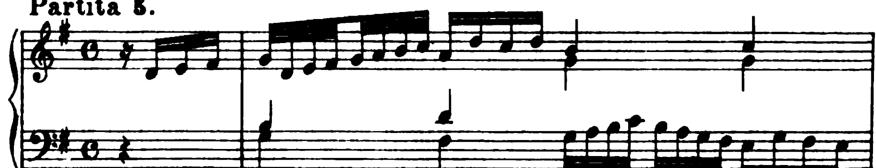


















Partita 4.
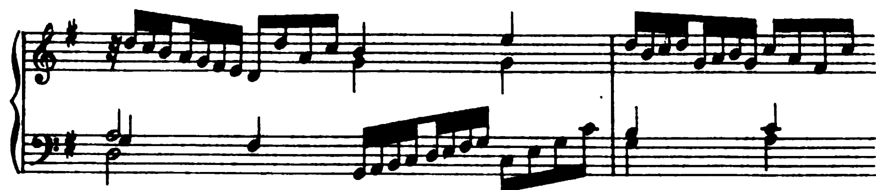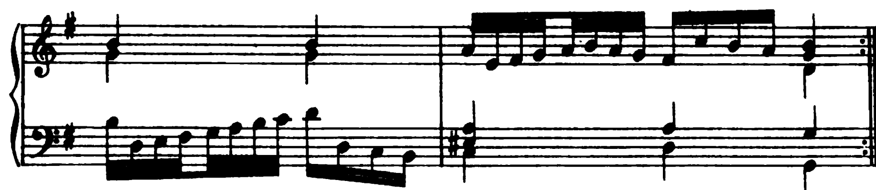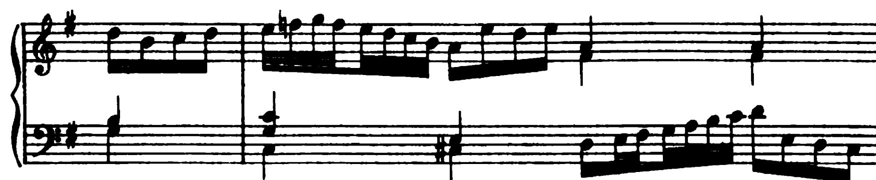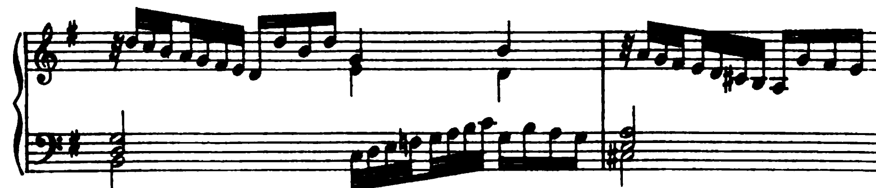






Partita 5.
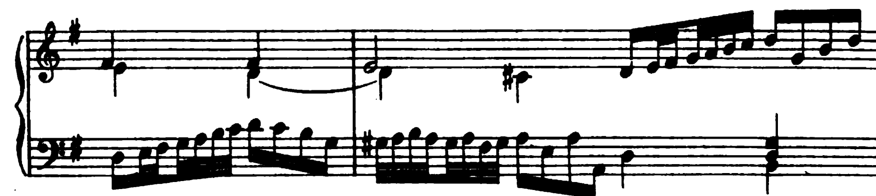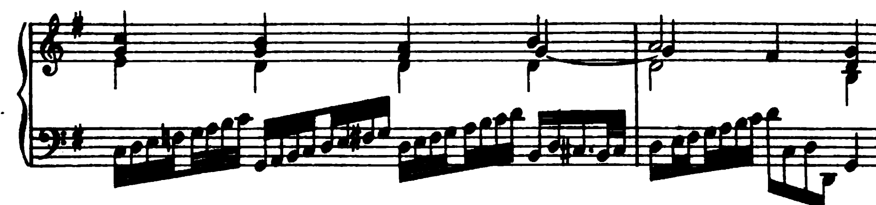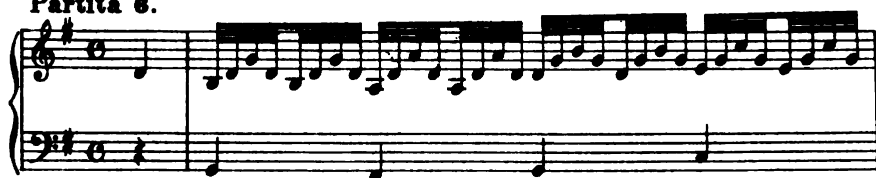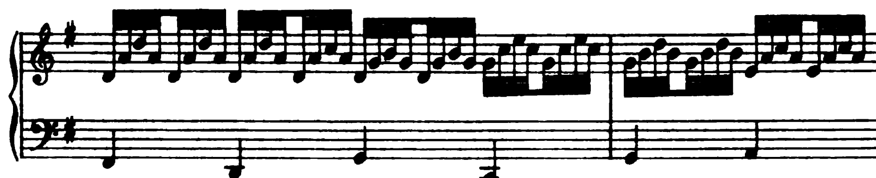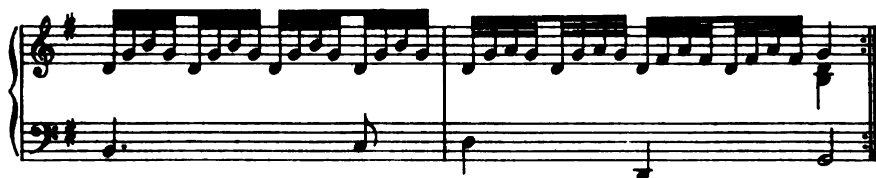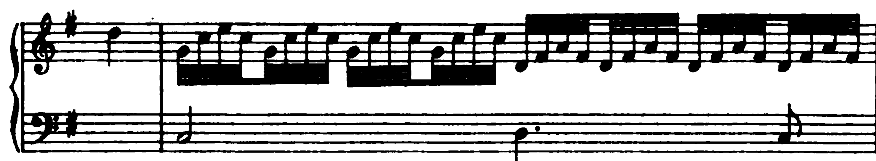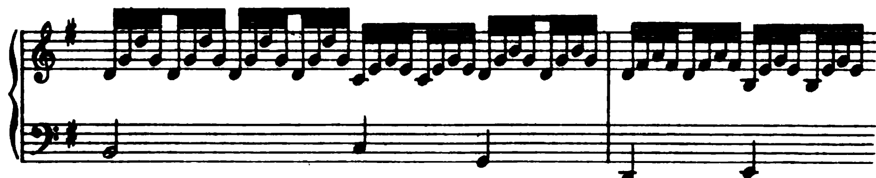














Partita 6.
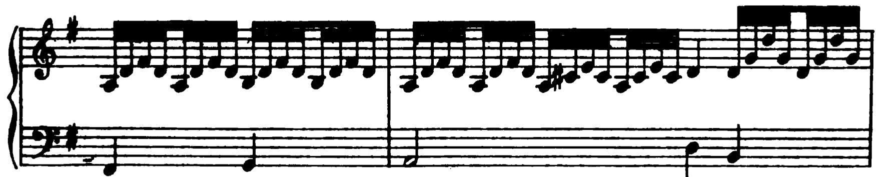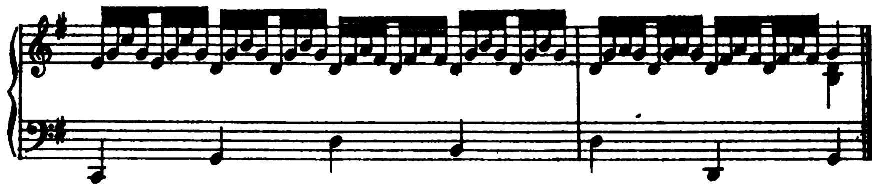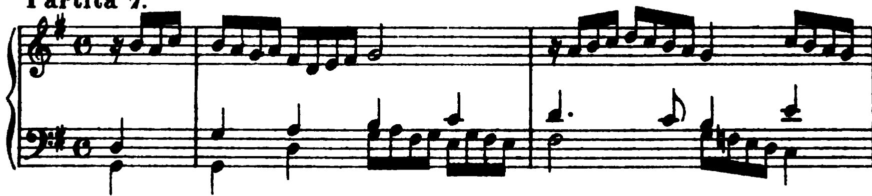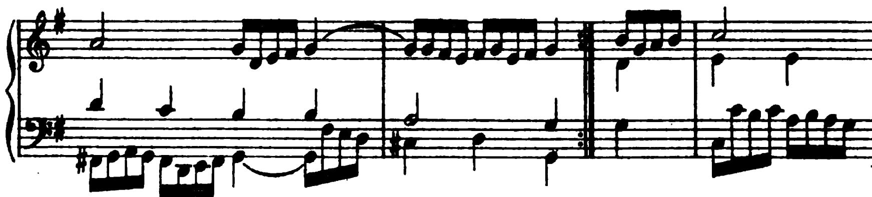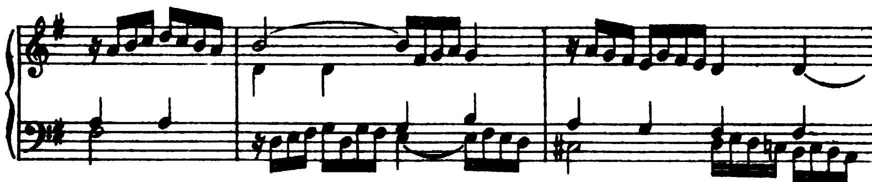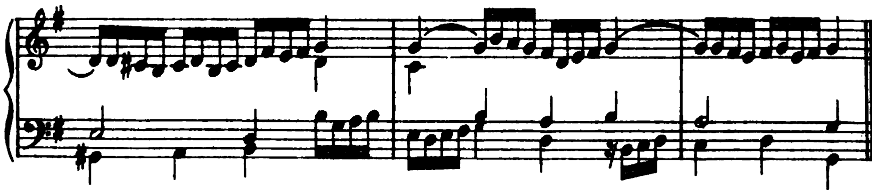














Partita 7.
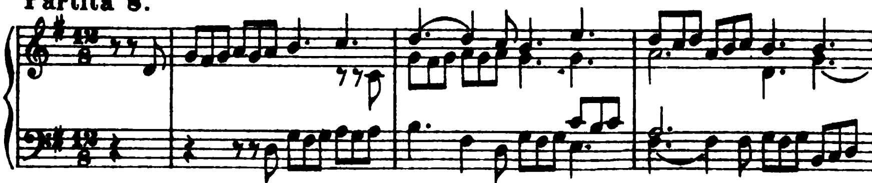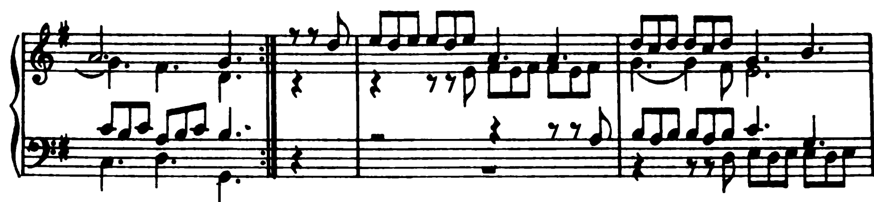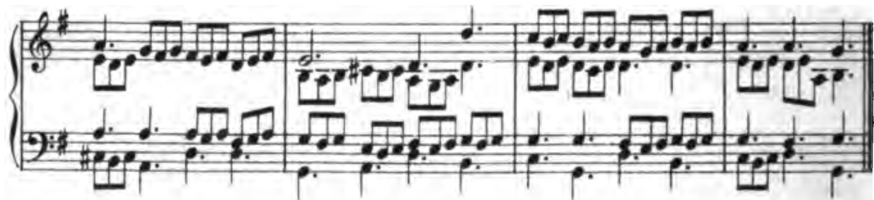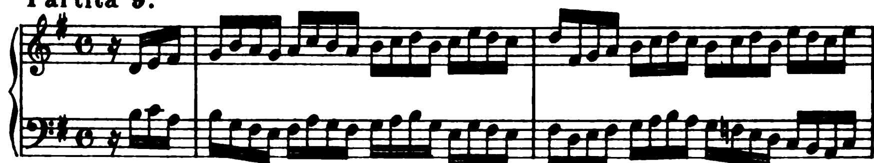








Partita 8.
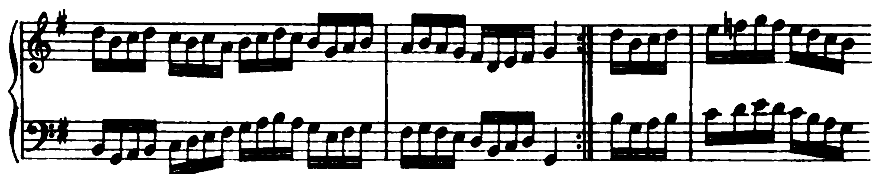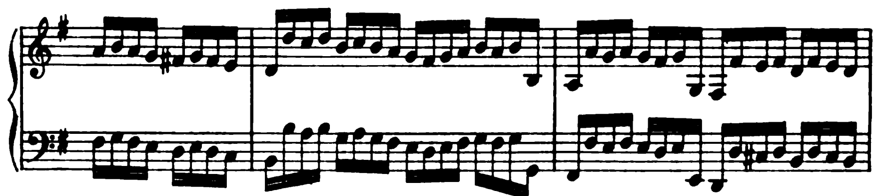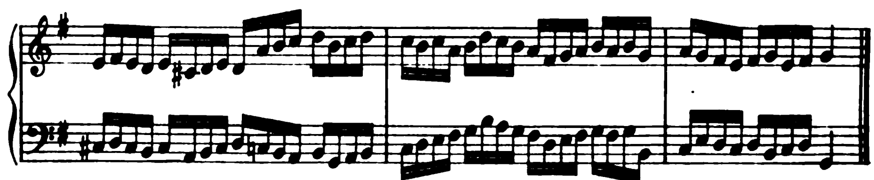






Partita 9.









Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**

QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

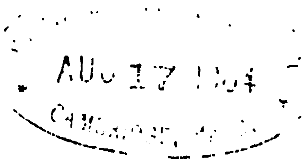
YEAR V * PART 4

JULY-SEPTEMBER 1904

CONTENTS



LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS



Purcell's Dramatic Music

by

W. Barclay Squire.
(London.)

Subscribers to the complete edition of the works of Henry Purcell now in course of publication by the Purcell Society may have noticed that the list of the composer's works prefixed to the last two volumes differs materially from that in the earlier issues of the series. When the Society was founded in 1876 a list was drawn up and printed which was based on the information then available, but this was only to be considered as provisional, and during the last few years an elaborate series of indexes of Purcell's music has been compiled from both printed and manuscript sources, which has thrown much new light on the amount of his work still extant. The MS. sources are chiefly the following:

1) The British Museum collections. These have been indexed by Miss Stainer.
2) The Bodleian Library, and
3) The Christchurch Library. Both these have been indexed by the Rev. A. A. Jackson.
4) The Library of the late Rev. Sir F. A. Gore Ouseley, preserved at St. Michael's College, Tenbury. This has been indexed by Miss Lucy Broadwood.
5) The Library of His Majesty the King, at Buckingham Palace. Indexed by the present writer.
6) The old Sacred Harmonic Society's Collections, now belonging to the Royal College of Music. Indexed in the late Mr. Husk's printed Catalogue, with additions by the present writer.
7) The Chapter Library at York Minster. Indexed by Miss Stainer.
8) The Fitzwilliam Museum Library, Cambridge. Indexed in the printed Catalogue of Mr. J. A. Fuller Maitland and Dr. Mann.
9) The Collection of Dr. W. H. Cummings. The owner has promised an index of his Purcell MSS., but though it is not yet completed he has answered many enquiries as to his MSS., and has repeatedly lent them for the use of the Purcell Society.

In addition to the above the numerous printed works of the end of the 17th century, such as 'Orpheus Britannicus', the 'Gentleman's Journal', 'Ayres for the Theatre', 'Comes Amoris', 'Deliciae Musicae', 'The Banquet of Music', etc. have been indexed in slips by the present writer.

An examination of this mass of material, both printed and manuscript, has led to the drawing up of the summary of Purcell's works which has appeared in the last two volumes of the complete edition of his works. But it seemed that something more remained to be done, and it occurred to the writer that an effort might be made to ascertain the actual chronology of the large mass of Purcell's compositions for the stage, an attempt which, even if only approximately successful, would yield interesting results in the light thrown on the development of his genius.

Considerable discrepancy may be observed in the dates fixed by Purcell's various biographers as those at which his dramatic compositions were produced. This will be best seen by the following tabular statement, as to which it should be mentioned that references to Hawkins' "History of Music" (1776) have been omitted, since that historian generally avoids giving any dates in his mention of Purcell's dramatic works. The table is therefore compiled from the following authorities[1]):

Dr. Burney (B): "History of Music", Vol. III, 1789; Dr. Rimbault (R): Introduction to "Bonduca" (Musical Antiquarian Society's Edition, 1842); Dr. Cummings (C): "Purcell" (Great Musicians Series, 1881); Mr. Husk (H): "Purcell" (Grove's Dictionary of Music, III, 1883) and Mr. Fuller Maitland (F. M.) "Purcell" (Dictionary of National Biography, XLVII, 1896).[2])

	B.	R.	C.	H.	F. M.
1. Abdelazer.	1677.	1677.	1677.	1677.	
2. Amphitryon.	1691.	1690.	1690.	1690.	1690.
3. Aureng-Zebe.		1676.	1676.	1676.	1676.
4. Bonduca.	1695.	1695.	1695.	1695.	1695.
5. The Canterbury Guests.		1695.	1695.	1695.	
6. Circe.			1685.		
7. Cleomenes.			1692.	1692.	
8. Dido and Æneas.		1675.	1680.	1675.	1680.
9. Dioclesian.	1690.	1690.	1600.	1690.	1690.
10. Distressed Innocence.	1691.	1691.	1691.	1691.	
11. Don Quixote, Part I.		1694.	1694.	1694.	1694.
12. » » » II.	1694.	1694.	1694.	1694.	1694.
13. » » » III.		1695.	1695.	1695.	1695.
14. The Double Dealer.	1694.	1694.	1694.	1694.	
15. The Double Marriage.					
16. The English Lawyer.					
17. Epsom Wells.		1676.	1676.	1676.	1676.
18. The Fairy Queen.	1692.	1692.	1692.	1692.	1692.
19. The Fatal Marriage.		1694.	1694.	1694.	
20. The Female Vertuosos.					
21. A Fool's Preferment.		1688.	1688.	1688.	1688.
22. The Gordian Knot Unty'd.	1691.	1691.	1691.		

1) I have not thought is necessary to add the dates given by Mr. Henry Davey, in his 'History of English Music' (1895), as they generally agree with these of the other authorities. Mr. Davey, however, assigns 'Circe' to 1680, 'Dido and Æneas' and 'Oedipus' to the same year, and states that in 1676 Purcell was engaged as composer at Dorset-Garden, relinquishing the post from 1680 to 1686.

2) A blank indicates that the work is not mentioned by the author.

23. Henry II.		1693.	1693.	1693.	
24. The Indian Emperor.		1692.	1692.	1692.	
25. The Indian Queen.	n. d.	1692.	1692.	1692.	1692.
26. King Arthur.	1691.	1691.	1691.	1691.	1691.
27. King Richard the Second.					
28. The Knight of Malta.		1695.	1695.	1695.	
29. The Libertine.		1676.	1676.	1676.	1676.
30. Love Triumphant.			1694.	1694.	
31. The Maid's Last Prayer.		1693.	1693.	1693.	
32. The Marriage-Hater Matched.			1692.	1692.	
33. The Married Beau.	1694.	1694.	1694.	1694.	
34. The Massacre of Paris.		1690.	1690.	1690.	
35. The Mock Marriage.		1695.	1695.	1695.	
36. Oedipus.	1692.	1692.	1692.	1692.	
37. The Old Bachelor.	1693.	1693.	1693.	1693.	
38. Oroonoko.		1695.	1695.	1695.	
39. Pausanias.					
40. Regulus.					
41. The Richmond Heiress.		1693.	1693.	1693.	
42. The Rival Sisters.		1695.	1695.	1695.	
43. Rule a Wife and Have a Wife.					
44. Sir Anthony Love.		1691.	1691.	1691.	
45. Sir Barnaby Whigg.					
46. Sophonisba.					
47. The Spanish Friar.					
48. The Tempest.	1690.	1690.	1690.	1690.	1690.
49. Theodosius.	1680.	1680.	1680.	1680.	
50. Timon of Athens.	1678.	1678.	1678.	1678.	1677-8.
51. Tyrannick Love.		1686.	1686.	1686.	1686.
52. The Virtuous Wife.	1680.	1680.	1680.	1680.	
53. The Wives' Excuse.		1692.	1692.	1692.	
54. An Unidentified Play.					

The method adopted in preparing the following notes has been to collate the various editions of each play which were printed during Purcell's lifetime and to draw up from each of them a list of the music required by the text. The indexes above referred to were then examined, so as to find out what music of Purcell's was in existence for each play, and contemporary authorities — further references to which are given — were consulted with a view to ascertaining if possible the exact dates of the various compositions. With regard to the general question of date two contemporary statements are of considerable importance. (1.) Downes, in his 'Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage' (London, 1708) in chronicling the production (in 1680) at the Duke's Theatre of Nat. Lee's 'Theodosius', explicitly states that the music to this play was "compos'd by the Famous Master Mr. *Henry Purcell* (being the first he e'er Compos'd for the Stage)." Downes was originally prompter to the Duke of York's company at Lincoln's Inn Fields. He remained connected with the theatre during its amalgamation with the King's (Killegrew's) company, his whole period of

service extending from 1662 until 1706. Genest says that he "is sometimes confused, sometimes inaccurate and sometimes certainly wrong", but (as Mr. Joseph Knight remarks) the information contained in his work "is practically all to which we have to trust for our knowledge of the Restoration stage . . . Downes's style is singularly crabbed, confused and inelegant, and is charged with the most marvellous latinism. The verdicts are, however, accepted; his inaccuracies are neither numerous nor important." (2.) A less definite statement as to the period at which Purcell became connected with the theatre is made by Dr. Tudway[1]); who says "Towards the latter end of his life he was prevailed on to compose for the English stage". Taken together, these two pieces of contemporary evidence seemed to contradict the accepted opinions as to the dates of 'Abdelazer', 'Epsom Wells', 'Timon of Athens', 'Dido and Æneas', and others of Purcell's dramatic compositions, and it was partly to ascertain, if possible, their correctness that these notes were drawn up.

For the sake of those who are not well acquainted with the theatrical history of the latter part of the 17th century it may be well here briefly to say something about these matters and also about the theatres where Purcell's music was first performed. In August, 1660, Charles II granted licenses or patents for the erection of two theatres in London, with the sole privilege of representing stage-plays in the metropolis and Westminster. The first of these was to Thomas Killegrew, whose house was built in Catherine Street, Strand, on the site still occupied by Drury Lane Theatre. The theatre cost £ 1500 to build and was opened on 8 April 1663. It was occupied by Killegrew's, or the King's Company, and was burnt down in January 1671—2. A new theatre, designed by Sir Christopher Wren, was built on the same site at a cost of £ 4000; it was opened 26 March 1674, on which occasion the Prologue and Epilogue spoken were written by Dryden: both are principally devoted to a comparison of this "plain-built house" with the "scenes, machines and empty operas" which could not make up for the inconvenient situation of the rival theatre in Dorset Garden. The latter house was built for the Duke of York's Company, which held Charles II's second patent, granted in 1660 to Sir William Davenant. This company at first acted at a theatre in Salisbury Court, but in 1660 it moved to a house in Portugal Row, at the back of Lincoln's Inn Fields, which had originally been Lisle's (or according to Pepys) Gibbon's Tennis-Court. In 1670 a new theatre was built by subscription on the site of the garden of Dorset House. It was larger than either the Drury Lane or Lincoln's Inn Fields House. Views of this theatre, which was opened 9 November 1671, show it to have been a very beautiful building, both outside and within. At one end the first story projected, supported by pillars, forming a wide carriage entrance, at the other there were flights of steps for approach from the river. The best views of the Dorset Garden Theatre are to be found in Settle's 'Empress of Morocco' (1673), and from them we gather that the interior was richly decorated with carving and that the stage was high and deep in comparison to its width. Over the proscenium there were two windows in a sort of triangular recess above the royal arms. Davenant had died in

1) This passage is quoted in Dr. Cummings' Life of Purcell, but I have not succeeded in verifying the reference.

1668, and the management of the new house was vested in his widow, Lady Davenant, his son Charles and two of the principal actors of the company, Harris and Betterton. It is said that the last named went to Paris in order to obtain the latest "machines" which played so important a part in the operas or spectacular plays that were a prominent feature in the productions at the new theatre. For some years the two companies continued in rivalry, but in 1682 Tom Killegrew died, and the King's Company being much reduced in numbers, while the audiences at the other house had steadily declined, the patentees of both theatres resolved to combine forces, and the united companies opened on 16 November 1682, Drury Lane being used for plays requiring little scenery, and Dorset Garden (afterwards called the Queen's Theatre) for spectacular performances. The important split in the allied forces which took place in 1695 will be chronicled in dealing with 'Abdelazer'.

Abdelazer, or The Moor's Revenge.

'Abdelazer', a tragedy by Mrs. Aphra Behn, was first produced at the Dorset Garden theatre by the Duke of York's company in 1677. The title-page of the first edition is as follows: "Abdelazer, | or the | Moor's Revenge. | A | Tragedy. | As it is Acted at his Royal Highness the | Duke's Theatre. | Written by Mrs. *A. Behn.* | *London*, | Printed for *J. Magnes* and *R. Bentley*, | in *Russel-street* in *Covent-Garden*, | near the *Piazza's*, 1677. |"

The performers were Harris (Ferdinand), Smith (Philip), Betterton (Abdelazer), Medburne (Mendozo), Crosbie (Alonzo), Norris (Roderigo), John Lee (Antonio and Sebastian), Percivall (Osmin), Richards (Zarrack), Mrs. Lee (Isabella), Mrs. Barry (Leonora), Mrs. Betterton (Florella) and Mrs. Osborne (Elvira). A second edition, the text of which is precisely the same as its predecessor, has the following title-page: "Abdelazer: | or, the | Moor's Revenge. | A Tragedy, | as it is Acted at the Theatre Royal, | By their Majesties Servants. | Written by Mrs. *Anne* [sic] *Behn.* | *London*, | Printed for *Thomas Chapman*, at the *Golden-Key* near | *Charing-Cross.* 1693. |" Although the Duke of York's, and the King's Companies had united in 1682, the cast given in the 1693 edition of the play is the same as that in 1677. As Harris, according to Genest[1]), left the stage at the time of the union of the two companies, and Mrs. Lee (afterwards Lady Slingsby) retired about 1685[2]), it is evident that the later edition merely reprints the original cast, not even correcting the misprint by which Mrs. Barry's name appears as Barrer. There is no record of the performance of the work after the union of the companies, though the 1693 edition is evidence that the Tragedy was played

---

1) "Some Account of the English Stage". (1832.) I. p. 387.

2) ib. p. 449.

about that year. It has hitherto been assumed that Purcell's music to 'Abdelazer' was written for the first production, i. e. in 1677. Now the printed editions of the work contain only three occasions for which music is required. Act I. opens with a scene in which Abdelazer is discovered "leaning his Head on his Hands; — after a little while, still Musick plays", and the fine song, by which Mrs. Behn's name is now only known, "Love in phantastick Triumph sat", follows. In scene 2 of Act II. an entertainment is given by order of King Ferdinand; in this there is a song by a nymph, beginning: "Make haste Amintas, come away", followed by a Dance of Shepherds and Shepherdesses. Lastly in Act IV. there is a battle scene, with "Drums and Trumpets afar off", and "A Retreat is sounded." If Purcell had written music for the original production of the play we should naturally expect to find settings of the two songs. But in none of the collections of the time, either printed or manuscript, has any trace been so far discovered of musical settings of these words, though Purcell's instrumental music to 'Abdelazer,' besides being printed by his widow in the 'Ayres for the Theatre' (1697), exists in several manuscripts dating from the end of the 17th century. But as it happens there is another piece of evidence which points to a much later date than 1677 being that of the composition of Purcell's music. In the fourth book of Hudgebutt's 'Thesaurus Musicus', published in 1695, there appeared for the first time a song, "Lucinda is bewitching fair", which is headed "A *New Song* by Mr. *Henry Purcell*, in the Play called *Abdelazer*. Sung by the Boy" 1). Three years later, in the first edition (1698) of 'Orpheus Britannicus', the same song is given as "Sung by *Jemmy Bowen*, at the opening of the Old Play-House": in the second (1706) and third (1721) editions of 'Orpheus' the title is much the same, except that the singer's name appears as *J. Bowen*. It has been already stated that from 1682 until 1695 there had been only one theatrical company in possession of the Theatre Royal and the Dorset Garden, or Queen's Theatre. At the latter had been given such spectacular pieces as 'Dioclesian', 'King Arthur' and 'The Fairy Queen', but in spite of their success, the expenses of mounting them were so great that the management of the two theatres found itself in debt. In order to effect a retrenchment it was proposed to lower the pay of the performers, supposing that, according to the terms of the Royal Patent, no competition could be started. At this Betterton and some other of the leading actors took alarm, and succeeded in obtaining from William III a royal license to act in a theatre by themselves. Looking about for a

1) Another very early edition of the song is in the British Museum. It is printed on a single sheet and headed "A new Song Sung in Abdelazer or the Moor's Revenge set by Mr. Henry Pursell".

house, they turned their attention once more to Lincoln's Inn Fields, which, after having been temporarily occupied by the King's Company when burnt out of Drury Lane (it had previously been deserted by the Duke's Company for Dorset Garden), had returned to its original destination of a Tennis-Court. The funds being raised by subscription, the house was once more fitted up as a theatre. Both houses opened at about the same time, and to distinguish it from the new theatre farther east, the Theatre Royal in Drury Lane was consequently known as "the Old Play-House". The actual opening day of the season is chronicled by Cibber, who says[1]) that "the Patentees" (i. e. proprietors the Theatre Royal and the Dorset Garden House) "were not able to take the field till *Easter Monday* in *April*[2])", when "their first attempt was a reviv'd Play call'd *Abdelazer*, or the *Moor's Revenge*, poorly written, by Mrs. *Behn.*" As the song "Lucinda is bewitching fair" does not occur in either the 1677 or the 1693 editions of the play, it is safe to conclude that it was first introduced at the 1695 revival, and there is accordingly a strong probability that the instrumental music was written for the same occasion, when Purcell was at the height of his powers and busily employed in writing for the Patentees' Company. The song can only have been introduced in the opening scene, in the place of "Love in phantastick Triumph sat", no setting of which, as has been already stated, is known to exist. Of Bowen, the "boy" of the revival of 'Abdelazer', not much is known. There was an actor[3]) of that name at the Theatre Royal who played small parts in Crowne's 'English Friar' (1689), Shadwell's 'Bury Fair' (1689) and 'Amorous Bigot' (1690), Mountfort's 'Successful Strangers' (1690), Dryden's 'Amphitryon' (1690) and Southerne's 'Sir Anthony Love' (1691) and took the principal part in Parts I and II of D'Urfey's 'Don Quixote' (1694), and it seems probable that he was the father of Jemmy Bowen the singer. As to the latter there is an interesting passage in "A Brief Supplement to Colley Cibber Esq.; his lives of the late famous Actors and Actresses. By Antony Aston[4])." "As Mr. *Verbruggen* had Nature for his Directress in Acting, so had a known singer, *Jemmy Bowen*, the same in Music: — He, when practising a Song set by Mr. *Purcell*, some of the Music told him to grace and run a Division in such a Place. *O let him alone*, said Mr. *Purcell*;

1) Apology. 1740., ed. 1889. I. 195.

2) i. e. April 4, 1695, N.S.

3) Dr. Doran 'Their Majesties' Servants', ed. R. W. Lowe, 1888. Vol. I. 174—75 349—50) says his name was William Bowen. He left the stage for a short time, being converted by reading Collier's attacks on the theatre. In 1718 he was killed in a duel, at the age of fifty-two, by James Quinn.

4) Published without date; reprinted in R. W. Lowe's edition of Cibber's 'Apology', (1889), Vol. II. p. 312.

he will grace it more naturally than you, or I, can teach him." In 1695 he sang "Celia has a thousand charms" in Gould's 'Rival Sisters'. The song was printed in Vol. III of 'Deliciae Musicae' (1696) as "sung by Young Bowen". He was probably "the Boy" who is so designated among the singers of the Birthday Ode for Queen Mary, "Celebrate this Festival" (1692) in a contemporary manuscript at Buckingham Palace.

Amphitryon, or The two Sosias.

As regards the date of Dryden's 'Amphitryon' there is no difficulty. The play was acted and printed, with the music of the songs, before October[1]) in 1690. The title-page of the original edition is as follows: "Amphitryon; | or | the Two Socia's[2]). | A Comedy. | As it is Acted at the | Theatre Royal. | *Egregiam verò laudem, & spolia ampla refertis;* | *Una, dolo, Divûm, si Foemina victa duorum est.* Virg. | Written by Mr. *Dryden.* | To which is added, | the Musick of the Songs. | Compos'd by Mr. *Henry Purcel.* | *London,* | Printed for *J. Tonson* at the *Judges Head* in *Chancery-lane* | near *Fleet-street*; | and *M. Tonson* at *Gray's-Inn-Gate* in | *Gray's-Inn-Lane.* 1690. |" The cast was as follows: Jupiter—Bowman; Mercury — Lee; Phoebus — Bowman; Amphitryon — Williams; Sosia — Nokes; Gripus—Sandford; Polidas—Bright; Tranio—Bowen; Alcmena—Mrs. Barry; Phaedra—Mrs. Mountfort; Bromia—Mrs. Corey, and Night—Mrs. Butler. The play is avowedly adapted from Plautus and Molière, and it is prefixed by a letter, dated 24 October 1690, to Sir William Leveson Gower, in which the author says: "As for *Plautus* and *Moliere*, they are dangerous People; and I am too weak a gamester to put my self into their Form of Play. But what has been wanting on my Part, has been abundantly supplyed by the Excellent Composition of Mr. *Purcell*; in whose Person we have at length found an *English-man*, equal with the best abroad. At least my opinion of him has been such, since his happy and judicious Performances in the late *Opera;* and the Experience I have had of him, in the setting my Three Songs for this *Amphitryon.* To all which, and particularly to the Composition of the *Pastoral Dialogue*, the numerous Quire of Fair Ladies gave so just an Applause on the Third Day." The allusion to "the late *Opera*" is to Betterton's version of Beaumont and Fletcher's 'The Prophetess; or the History of Dioclesian', which was produced in 1690 at the Queen's (or Dorset Garden) Theatre "with Alterations and Additions, after the manner of an Opera." The passage above quoted from Dryden's Letter seems to prove that the supposition that he was the author of the altered version of 'The Prophetess' is incorrect; the whole question will be found discussed in a

1) The London Gazette for October 30—November 3 advertizes its publication.

2) In later editions the name is spelled correctly, Sosia.

note by Mr. George Saintsbury to his edition of Sir Walter Scott's Dryden [1]).

The instrumental music [2]) to 'Amphitryon' is published in the 'Ayres for the Theatre'. The vocal music, which only occurs in Acts III and IV, was printed at the end of Dryden's play, with separate pagination and title-page. The latter runs as follows: "The | Songs | in | Amphitryon | with the | Musick. | Composed by Mr. *Henry Purcell.* | London, | Printed by *J. Heptinstall* for *Jacob Tonson* at the *Judge's Head* | in *Chancery-Lane.* MDCXC. |" The first song, "Celia, that I once was blest" is a serenade to Alcmena, given by Jupiter, who enters "attended by Musicians and Dancers." The Stage-direction runs: "Jupiter *signs to the Musicians. Song and Dance.*" According to a rare little volume with the curious title 'Joyful Cuckoldom, or the Love of Gentlemen and Gentlewomen. A Collection of New Songs, with ye Musick for the Lute, Violin, Flute, or Harpsichord. By Henry Purcell, Dr. John Blow, Mr. John Eccles, Mr. Morgan, Dr. John Reading, Mr. Baptist, etc. Fairley Engraven on Copper Plates. London. Printed by J. Heptinstall, etc.' [3]), this song was sung by Bowman [4]), who also played the part of Phoebus. The other vocal numbers form a sort of entertainment, given by Mercury (under the disguise of Sosia) to prove his power to Phaedra. Mercury "*stamps upon the ground: some Dancers come from underground: and others from the sides of the Stage: A Song, and a fantastick Dance.*" It is characteristic of the carelessness with which plays were printed at this period to find that the words of 'Mercury's Song to Phaedra' do not agree with the words of Purcell's song as it is printed at the end of the same edition. In the former the first four lines run:

"Fair Iris I love, and hourly I dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye:
She's fickle and false, and there we agree;
For I am as false, and as fickle as she,"

while in the latter they are given as follows:

---

1) 'The Dramatic Works of John Dryden with a Life of the Author by Sir Walter Scott, Bart. Edited by George Saintsbury'. Vol. VII. p. 10. 1882.

2) The tune of 'Enfield Common', a song in Vol IV of the 1719 edition of 'Pills to Purge Melancholy' is that of the Hornpipe in "Amphitryon".

3) The only copy of this work which I know is that in the British Museum. It has no title-page, and the above is copied from a MS. title inserted in this copy and dated 1671. This is obviously wrong, as the book contains the catch from Bonduca, which appeared it 1695, and many songs from plays produced in 1693 and 1694. The volume is probably a collection of single-sheet songs.

4) A well-kown actor and singer. According to Betterton's 'History of the English Stage' (London, 1741: p. 31) he was born 27 December 1664 and was "brought into the Duke's Theatre to sing at seven years old". He died 23 March 1739.

"For Iris I sigh, and hourely dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye;
She's Fickle and false, and there we agree,
O these are the Virtues that Captivate me."

From 'Joyful Cuckoldom' we learn that this song was sung by Mrs. Butler, who was afterwards the original Philidel in 'King Arthur', and who also represented Night in 'The Fairy Queen.'.

Mercury's Song is followed by a Dance. The dialogue then continues:

Phaedra.

This power of yours makes me suspect you for little better than a God; but if you are one, for more certainty, tell me what I am just now thinking.

Mercury.

Why, thou art thinking, let me see; for thou art a Woman, and jour Minds are so variable, that it's very hard even for a God to know them. But, to satisfie thee, thou art wishing, now, for the same Power I have exercis'd: that thou mightest stamp, like me; and have more Singers come up for another Song.

Phaedra.

Gad, I think the Devil's in you. Then I do stamp in some body's name, but I kow not whose; (*stamps*). Come up, Gentle-folks, from below; and sing me a Pastoral Dialogue, where the Woman may have the better of the Man; as we always have in Love matters.

New Singers come up and sing a Song.

"A Pastoral Dialogue betwixt *Thyrsis* and *Iris*" follows. The variations in the version printed in the play and in that in the 'Songs' are very slight. In the former, line 4 of verse 1 has "Had sought the Shepherd's hour", while Purcell's setting gives "the happy hour"; and in the fourth verse the play has "But kiss me not and tell" while the song gives "No never kiss and tell", with slightly altered words of the last couplet for the Bass voice when it is sung together with the Soprano, after an operatic fashion still in use. The Dialogue is printed in 'Orpheus Britannicus.' (Vol. II. 1702. p. 153.)

Aureng-Zebe.

The production of Dryden's Tragedy of 'Aureng-Zebe' is placed by Genest[1]) in the year 1675, but the first edition is dated 1676. The title-page is as follows: "Aureng-Zebe: | A | Tragedy. | Acted at the | Royal Theatre. | Written by | John Dryden, | Servant to his Majesty. | — *Sed, cum fregit subsellia versu,* | *Esurit, intactam* Paridi *nisi vendat Agaven.* Juv. | Licensed, *Roger L'Estrange.* | *London,* | Printed by *T. N.* for *Henry Herringman,* at the *Anchor* in | the Lower Walk of

1) *Op. cit*, I, 175.

the *New Exchange*. 1676. |" The cast consisted of Mohun (the Old Emperor), Hart (Aureng-Zebe), Kynaston (Morat), Wintershal (Arimant), Mrs. Marshall (Nourmahal), Mrs. Cox (Indamora), Mrs. Corbet (Melesinda), and Mrs. Uphil (Zayda). The play was reprinted in 1685, 1692 and 1694, with only slight alterations in the title-page and with the same names of actors. The only situations in which music could be introduced are before Act II, where the stage direction is "Betwixt the Acts, a Warlike Tune is plaid, shooting off Guns, and shouts of Soldiers are heard, as in an Assault", and at the beginning of Act IV, where "*Soft Music*" is to be played during Aureng-Zebe's fine soliloquy beginning "Distrust, and darkness of a future state". The Epilogue clearly refers to the absence of music in the play:

"But, after all, a Poet must confess,
His art's like Physick, but a happy guess.
Your Pleasure on your Fancy must depend:
. . . .
No Song! No Dance! No Show! he fears you'll say."

As a matter of fact no music of Purcell's exists for Aureng-Zebe except one song, and this was almost certainly introduced at some later revival. The song in question is "I see she flies me." It first appeared without any title, in the 5th Book of 'Comes Amoris: or the Companion of Love. Being a Choice Collection of the Newest Songs now in use', which was published in 1694. It was included in the first edition of 'Orpheus Britannicus' (1698), also without any title, but in the second (1706) and third (1721) Editions it is headed 'A Single Song.' So far there is nothing to connect it with Dryden's play, but the British Museum possesses a collection of single sheet songs, mostly engraved by Thomas Cross, which were bound up with a MS. title-page by one Francis Horton in 1704, and among these is a copy of "I see she flies me" entitled "A Song in the Play call'd *Oranzebe* set to Musick by Mr. *Henry Purcell* and sung by Mrs. *Alyff*." There are also two other later editions of the song with the same heading, one of which was used by Walsh for his 'Orpheus Britannicus.' Another early single-sheet edition of the song is simply headed "A Song set to Musick by Mr. Henry Purcell." From this it will be seen that when the play was first produced it certainly contained no songs, but that at some time a song of Purcell's was introduced by Mrs. Ayliff, but whether the song was written especially for Dryden's play it is not possible to decide. The numerous editions point to the popularity of the tragedy, but theatrical records are very meagre in the 17th century, and Genest does not chronicle any performance of Aureng-Zebe between 1675 and 1709. Mrs. Ayliff's name frequently occurs in connection with the dramatic

music of the end of the 17th and beginning of the 18th centuries, and on one occasion she filled an important speaking part, for she was the original Miss Prue in Congreve's 'Love for Love', on its production by Betterton and the leading actors from Drury Lane at Lincoln's Inn Fields in April 1695. The character was to have been played by Mrs. Verbruggen, but she demanded a higher salary, and apparently at the last moment Mrs. Ayliff took the part. Mrs. Ayliff also sang in the 'Fairy Queen' in 1692, in Crowne's 'Married Beau' in 1694 and in Purcell's St. Cecilia Ode in 1695, so that it was probably about this time that she introduced the song into Aureng-Zebe. It is possible that the work was revived in 1692 and 1694, the years in which the printed play was re-issued, for there can hardly have been a demand for a new edition at so short an interval unless it was required for sale at the theatre. It may be mentioned that there exists another song which was introduced into Dryden's tragedy about this time. This is Courteville's "The charms of bright beauty", a copy of which is in Francis Horton's collection headed "A Song the words by Capt. Walker, Sung in Orensebe by Mrs. Hodgson", etc. This must also have been introduced in the play earlier than 1704.

Bonduca.

This was an anonymous alteration of a Tragedy by Beaumont and Fletcher. It must have been produced at the Theatre Royal in 1695, for the publication of the first edition is advertized in the London Gazette for October 24—28 of that year. The Title-page is as follows: "Bonduca: | or, | the British Heroine, | A | Tragedy. | Acted at the | Theatre Royal. | By | His Majesty's Servants. | With a New Entertainment of Musick, | *Vocal* and *Instrumental* | Never Printed or Acted before. | *London*, | Printed for *Richard Bentley*, in *Russel-Street* near | *Covent-Garden*, 1696. |" The work is prefixed by a dedication to Lord Jeffreys, signed by George Powell, an actor and author, an account of whom will be found in Cibber's 'Apology'[1]). The original cast was as follows: Suetonius—Verbruggen; Petilius—Harland; Junius—Hill; Decius—Eldred; Macer—Lee; Caratach—Powel, Jun.; Venutius—Horden; Hengo—Miss Allison; Nennius—Mills; Macquaire—Simpson; Bonduca—Mrs. Knight; Claudia—Mrs. Rogers; Bonvica—Miss Cross. The music in 'Bonduca' was published by the Musical Antiquarian Society in 1882, Dr. Rimbault's preface to which edition gives full particulars as to the printed and MS. sources used. The third Book of 'Deliciae Musicae' (1696) contains "Oh lead me to some peacefull gloom," entitled "A Song in the

1) R. W. Lowe's edition. II. 325.

Tragedy of *Bonduca*, set by Mr. *Purcell*. Sung by Miss *Cross*," and also "A New Catch in the Tragedy of *Bonduca*. Set by Mr. *Henry Purcell*." (This is the catch "Jack, thou'rt a Toper.") 'Thesaurus Musicus' (Book V, 1696) contains "Britons strike home," and "To arms," the latter headed: "A Song in *Bonduca*, Sung by Mr. *Freeman* and Mr. *Edwards*. Sett by Mr. *Henry Purcell*." The libretto directs this number to be sung by the First and Fourth Druid, and thus we know the names of the performers of these small parts, which are not given in the printed list of the cast. Another early copy of the catch, not known to Rimbault, occurs in 'Joyful Cuckoldom.' It may be added that Rimbault's note, identifying the Mrs. Knight who sang in 'Bonduca' with a notorious character of the time of Charles II is almost certainly incorrect. The Bonduca of 1695 was Mrs. Frances Knight, a well-known actress of a later generation than anyone connected with Nell Gwyn.

The Canterbury Guests.

This comedy—or rather farce—in five acts, was the work of Edward Ravenscroft, one of the cleverest of the minor dramatists of the end of the 17th century. It was produced in the autumn of 1694, as is proved by a passage in Motteux's 'Gentleman's Journal' for October-November of that year. The publication of the play was advertized in the Gazette for 17-20th Dec., 1694.

The title-page is as follows:

"The | Canterbury Guests; | or, A | Bargain | Broken. | A | Comedy. | Acted at | The *Theatre Royal*. | *Written* by | *Mr.* Edward Ravenscroft, | *London*, | Printed for *Daniel Brown* at the *Bible* without *Temple-Barr;* | and *John Walthoe*, | at his Shop in *Vine-Court*, *Middle-Temple*, 1695. |" The cast included Trefusis (Aldermann Furr), Underhill (Sir Barnaby Buffler), Bowen, (Justice Greedy), Verbruggen (Lovell) Powell (Careless), Bright (Durzo), Dogget (Dash), M. Lee, Pinkethman, T. Kent (Innkeepers, Cook, Servant, etc.,) Mrs. Rogers (Jacinta), Mrs. Verbruggen (Hillaria), Mrs. Knight (Arabella), Mrs. Lawson (Mrs. Dazie), Mrs. Kent (Mrs. Breeder) and Mrs. Perrin (Beatrice), besides unnamed "Wayters, Fidlers, Singers and Dancers." The piece contains no words of songs except a few lines beginning: 'I have a thirsty soul,' sung by Justice Greedy in Scene V, Act III, for which there does not seem to be any setting extant. But in the same scene a Song and Dance are introduced, and it was doubtless here that was sung Purcell's 'Dialogue between Two Wives,' as printed in Book III of Hudgebutt's 'Thesaurus Musicus' (1695). The words of this, though decidedly amusing, are rather too broad for modern ears, but they are less objectionable

than another version that is extant. The curious in such matters may find the latter in an undated broad-side entitled 'A New Dialogue between Alice and Beatrice, As they met at the Market one Morning Early. To the Tune of Mopsaphil ... Printed for J. Blare, at the Looking-Glass on London-Bridge,' and also in Vol. III (1712) of the third edition of D'Urfeys 'Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy.' Who was their author it is impossible to say, but Purcell's setting is very interesting as an example of his lighter style. The Dialogue only appeared in 'Thesaurus Musicus,' and no other copy of it, either printed or manuscript, is known to exist.

Circe.

'Circe' is one of the puzzles of students of Purcell. The work is an indifferent Tragedy in rhyme, written when young by Dr. Charles Davenant, and first performed (according to Genest[1]) at the Dorset Garden Theatre in 1677. Downes[2] includes it in a list of works performed between 1676 and 1681, without giving the precise date; he says of it: "*Circe*, an Opera wrote by Dr. *Davenant*; ... All the Musick was set by Mr. *Banister* and being well Perform'd it answer'd the Expectation of the Company." 1677 is probably the correct date of the production, as the play was printed in that year. The first edition has the following title-page:

"Circe, | A Tragedy. | As it is Acted | at His Royal Highness the Duke of *York's Theatre.* | By *Charles D'Avenant.* L. L. D. | *Hor. Velut Ægri somnia vana.* | Licensed *June* 18, 1677, *Roger L'Estrange.* | *London*, | Printed for *Richard Tonson* at his Shop | under *Grays-Inn-gate* next *Grays-Inn* | *-Lane*, MDCXXVII. |"

No names of the performers are given, but Genest says that the cast included Betterton (Orestes), Williams (Pylades), Smith (Ithacus), Harris (Thoas), Mrs. Lee — afterwards Lady Slingsby — (Circe), Mrs. Betterton (Iphigenia) and Mrs. Twiford (Osmida). In the same year the numerous lyrics in the play were issued separately, with the following title-page:

"The | Songs | in | Circe. | Licensed *May* 7th 1677. | *Roger L'Estrange.* | *London*, | Printed for *Richard Tonson* at his Shop *Grayes-Inn-Gate* | next *Grayes-Inn-Lane*, MDCLXXVII."

There are two later editions of the play, dated respectively 1685 and 1703. The text in all three is practically identical, except for slight variations in the spelling. The 1703 edition was advertized in the Post Man for Aug. 17—19, 1703. Theatrical announcements were only just beginning

1) Op. cit. I. 208.
2) 'Roscius Anglicanus' ed. Knight (1866), p. 36.

to appear about this time, and their insertion in the papers was very irregular, but the fact that the work was reprinted in 1685 and 1703 seems to point to its having been played in these years, though the first revival of which we have definite evidence took place at the Lincoln's Inn Theatre on 14th July, 1704, when it was announced in the Daily Courant, as follows:

"For the benefit of I. Smith. At the New Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, this present Friday being the 14th day of July, will be reviv'd a Play call'd, Circe. All the Parts acted to the best Advantage by the whole Company. To which will be added the Bachanalian Musick as it was originally perform'd in the Mad Lover, with the Mask of Acis and Galatea. Also a piece of Instrumental Musick intirely new, with a Solo by Mr. Dean. There will be likewise variety of Comical Dances between the Acts. By Her Majesty's Sworn Servants."

It is noticeable that nothing is said to show that 'Circe' had not been acted for some time, as was almost always the case when a work was revived after a considerable lapse of years, and also that no mention is made of the music in the play.

'Circe' contains an unusual number of lyrics, and it is curious that no settings of these have survived except those in Act I, one song in Act II and two in Act IV. As to the latter there is no difficulty. The song for Iris in Act II ('Cease, valiant hero') is printed with anonymous music in 'New Ayres and Dialogues' (London, 1678,) and two of the songs in Act IV ('Young Phaon strove' and 'Give me my Lute') set by John Banister, occur in Book II of Playford's 'Choice Ayres and Songs' (London, 1679.) The last-named is headed 'A Song in the Play of Circe,' thus confirming Downes's statement that, for the original production at least, Banister was the composer employed.

It is with the music for Act I. that the puzzle about 'Circe' begins. There exist several MSS. containing a very elaborate and remarkable setting of these scenes, to which Purcell's name is generally attached. The opening scene was published by Rimbault (*The Ancient Vocal Music of England*, No. 15) in 1847, from a score in his possession, but with Banister's name as composer, on the strength of Downes's statement rather than on the authority of the manuscript. In an article in 'Concordia' (1876) the editor gave a further extract from the work, but by this time he had come to the conclusion that the music was by Purcell, in which opinion he is followed by Dr. Cummings[1]), who further states that the work "contains music which no other composer of his time could have written." Judging from the little music by Banister that has come down to us, it is certainly difficult to believe that he could have written the very

1) 'Purcell'. (Great Musicians Series. London, 1881.) p. 44.

fine and strongly Purcellesque work in question, yet the evidence upon which it is ascribed to Purcell is at present far from complete.

So far as I know there exist now six or (if a modern copy by Mr. W. H. Husk be counted) seven manuscripts of "Circe". Probably the oldest belongs to Oriel College, Oxford; it is in the same hand-writing as the first part of a volume in the Library of St. Michael's College, Tenbury, stated on the cover to have been begun in 1695, and also of the copy of Daniel Purcell's 'The Grove' in the Royal College of Music Library. A second copy is in the Fitzwilliam Museum, Cambridge[1]), dating from about 1708. The Catalogue ascribes it to Banister, but there is no composer's name on the title and the ascription to Banister is added in pencil in the margin, in a much later hand. There are two copies in the British Museum; (a) a bad compressed score, formerly belonging to J. Pears of Bath and afterwards to Mr. Julian Marshall and (b) a score written by E. W. Smith, a choirman of St. Paul's in August, 1796, which belonged at different times to the Rev. J. W. Dodd, J. Bartleman, Dragonetti and Vincent Novello. A note in this MS. says that it was copied from one in the hands of J. Hindle, formerly belonging to Dr. Bever. Dr. Cummings possesses a fifth score — a copy of the Museum MS. (b), — and the Royal College of Music has a sixth, dating from the 18th century and containing the book-plates of Sir John Dolben and J. L. Dampier. Mr. Husk's score is also at the Royal College. All these MSS. practically agree, and their common origin is shown by the fact that they all omit the three first words with their accompanying notes, which begin the Verse, "You who hatch factions in the Court."

There is one other slight piece of evidence which must be mentioned. Roger North, in his 'Memoirs of Musick'[2]), mentions Davenant's play in a rather curious way. He says: "Mr. Betterton ... contrived a sort of plays, which were called Operas, but had been more properly styled Semi-operas, for they consisted of half musick, and half drama. The chief of these were Circe, the Fayery Queen, Dioclesian and King Arthur; which latter was composed by Purcell and is unhappyly lost." It seems strange that an author who was so much interested in music as North was should not have known that 'Dioclesian' and the 'Fairy Queen' were by Purcell, but it is at least significant that he should mention 'Circe' in the same paragraph as three of Purcell's best works for the stage.

Apart from the internal evidence of the music itself, which is strongly in favour of Purcell's authorship, the question as it at present stands may be summed up as follows. For the original production in 1677

1) J. A. Fuller Maitland and A. H. Mann, 'Catalogue of Music in the Fitzwilliam Museum', Cambridge, 1893. p. 36.

2) Ed. Rimbault, London 1846. p. 115.

John Banister is stated by Downes to have written music, and this is confirmed by the survival of two songs in 'New Ayres and Dialogues' (1678). At the first revival (1703) of the play of which we have any record, no mention is made of the composer of the music, though this was usually done at that time in the case of plays for which Purcell had written music. On the other hand, it is more than likely that if Banister's music had been used, the fact would have been stated in the advertisements, since his son was then a member of the Lincoln's Inn Fields Theatre. None of the MSS. of 'Circe' bear the name of Banister, but some of them — and notably the earliest, preserved at Oriel College — attribute it to Purcell, to whose style it bears a very strong likeness. If Purcell wrote it, one can only hazard the conjecture that the play was revived in 1685, that the original music to Act I had been lost and that he was employed to supply a fresh setting. This hypothesis would account for there being no music in any of the MSS. for the other Acts.

Cleomenes.

This fine tragedy by Dryden, with some few additions in the last Act by Southerne, was acted at the Theatre Royal in the spring of 1692. The subject was one to arouse suspicion in the minds of Queen Mary and her ministers, for the poet took no pains to conceal his sympathy with the exiled King James II; and accordingly its performance was forbidden, as Motteux (Gentleman's Journal for April, 1692, p. 25) thus relates: "I was in hopes to have given you in this letter an account of the Acting of Mr. *Dryden's Cleomenes;* it was to have appear'd upon the Stage on *Saturday* last, and you need not doubt but that the Town was big with the Expectation of the performance; but Orders came from Her Majesty to hinder its being Acted; so that none can tell when it shall be play'd. The *Opera*, whereof I wrote to you will be hastened upon this account." The difficulty with the censorship was, however, soon overcome by the good offices of the Queen's uncle, the Earl of Rochester, to whom Dryden dedicated his play, and in the next number of the 'Gentleman's Journal' the production is thus chronicled: "I told you in my last, that none could then tell when Mr. *Dryden's Cleomenes* would appear; since that time, the Innocence and Merit of the Play have rais'd it several eminent Advocates, who have prevailed to have it acted, and you need not doubt but it has been with great Applause." The play was printed shortly after. The first edition (advertized in the Gazette for 2—5 May) has the following title-page: "Cleomenes, | the | Spartan Heroe. | A Tragedy, | As it is Acted at the | Theatre Royal. | *Written by Mr.* Dryden. | To which is prefixt | The Life of *Cleomenes.* | *His Armis, illâ quoque tutus in aulâ.* Juv. Sat. IV. | *London*, | Printed for *Jacob*

Tonson, at the *Judge's-Head* in *Chancery-* | *Lane* near Fleet-Street. 1692. | Where Compleat Sets of Mr. *Dryden's* Works, in Four | Volumes, are to be Sold. The Plays being put in the | order they were Written. |"

There are only two situations in 'Cleomenes' which require music, and for only one of them is any music extant. This occurs in the second scene of Act II. The stage directions are as follows: "The Scene opens, and discovers Cassandra's Apartment. Musicians and Dancers. Ptolemy leads in Cassandra; Sosibius follows — they sit. Towards the end of the Song and Dance, enter Cleomenes and Cleanthes on one side of the Stage, where they stand." The song, all that survives of the music to the play, is 'No, no, poor suff'ring heart.' The melody alone was published in 'Joyful Cuckoldom', headed 'A New Song, in the Play called, the Tragedy of Cleomenes, the Spartan Heroe. Sung by *Mrs. Butler*.' The song also appeared, with voice part and bass, in the fourth Book of 'Comes Amoris' (1693). In the second scene of Act III the stage directions require "Musick Instrumental and Vocal . . . Soft Musick all the while Ptolemy and Cassandra are adoring and speaking," but no trace of this, nor of the Dance which followed the song in Act II has so far come to light, and it is impossible to say whether Purcell did more than set 'No, no, poor suff'ring heart.' At this time he must have been busy with 'The Fairy Queen' (the Opera alluded to by Motteux) the production of which (at the Dorset Garden Theatre) is noticed in the same number of the 'Gentleman's Journal' that chronicles the first performance of 'Cleomenes'. The Birthday Ode, 'Love's Goddess sure' dates from the same period, having been first sung before Queen Mary on April 30th, 1692.

The original cast of 'Cleomenes' was as follows: Cleomenes—Betterton; Cleonides—Lee; Ptolemy—Alexander; Sosibius—Sandford; Cleanthes—Mountfort; Pantheus—Kynaston; Coenus—Hudson; Cratesiclea—Mrs. Betterton; Cleora—Mrs. Bracegirdle, and Cassandra—Mrs. Barry.

Dido and Æneas.

The date of the composition of this work presents some of the most difficult and puzzling points in the chronology of Purcell's dramatic music. As the conclusions which will be come to regarding it have not been hitherto brought forward, it is necessary to sift the evidence at some length and to examine the various views which have hitherto been accepted. Taking them in chronological order they are as follows:

1. Sir John Hawkins, the first to mention the work, writing of Purcell, says[1]) "One Mr. Josias Priest, a celebrated dancing-master, and a composer of stage dances, kept a boarding school for young gentlewomen

1) History of Music, 2nd Ed. [1853.] p. 745.

in Leicester-fields; and the nature of his profession inclining him to dramatic representations, he got Tate to write, and Purcell to set to music, a little drama called 'Dido and Æneas'; Purcell was then of the age of nineteen," (making the date 1677) "but the music of this opera had so little appearance of a puerile essay, that there was scarce a musician in England who would not have thought it an honour to have been the author of it. The exhibition of this little piece by the young gentlewomen of the school to a select audience of their parents and friends was attended with general applause, no small part whereof was considered as the due of Purcell."

2. In 1841 'Dido and Æneas' was first printed (for the Musical Antiquarian Society), edited by Sir George Macfarren. On the title-page the date of the composition was given as 1675, on the authority of Professor Edward Taylor, who acknowledged that "all we know of its history is contained in the passage from Hawkins."

3. In 1842, in the Introduction to 'Bonduca' (Musical Antiquarian Society's edition) Dr. Rimbault retained Taylor's date of 1675, but corrected the contradiction as to the composer's age by stating that 'Dido' was written when he was "in his seventeenth year."

4. In 1870 Rimbault published a new edition of the work for Messrs. Metzler, but since 1842 a copy of the libretto of the original performance had been acquired for the Library of the Sacred Harmonic Society, and this threw new light on the question. The libretto has been printed in facsimile in Dr. Cummings' edition of 'Dido' (*Purcell Society*, vol. III); it is headed: 'An Opera Perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding-School at *Chelsey*. By Young Gentlewomen. The Words Made by Mr. Nat. Tate. The Musick Composed by Mr. Henry Purcell."

Now Hawkins had already, in a foot-note, alluded to an Advertisement in No. 1567 of the London Gazette (Nov. 22—25, 1680) to the effect that "*Josias Priest*, Dancing Master, who kept a Boarding-School of Gentlewomen in *Leicester-Fields*, is removed to the great School-House at *Chelsey*[1]), that was Mr. *Portman's*. There will continue the same Masters, and others, to the improvement of the said School," and in the face of the new evidence of the Libretto, the dates 1675 and 1677 had both to be abandoned. Rimbault's way of meeting the difficulty is characteristic. "This evidence," he says, "is so far satisfactory, that it proves, beyond question, that Purcell's Dido and Æneas could not have been performed before 1680. There is good reason to believe that it

1) I am indebted to Mr. Randall Davies for the information that Priest's School was at Gorges House, which stood just behind what is now Lindsey Row, between Beaufort Street and Milman's Row. Priest bought it from Richard Morgan, of Marlies Essex. It was subsequently sold to Sir William Milman.

was produced in that year, possibly at the Christmas breaking up." One would like to know what the "good reason" was.

5. In Dr. Cummings' 'Life of Purcell'[1]) the 1675 mistake is exposed and Rimbault's assertion that the work was composed in 1680 is accepted. Dr. Cummings also for the first time draws attention to the fact (the importance of which will be dealt with later on) that D'Urfey's 'New Poems' (1690) contains "An Epilogue to the Opera of *Dido and Æneas*, performed at Mr. Priest's Boarding-school at Chelsey: spoken by the Lady Dorothy Burk."

6. In the article in Vol. III (p. 46) of Grove's 'Dictionary of Music' (1883) Mr. Husk added to what we may call the 'Dido' Legend. He states that the work was written for performance at Priest's School in Leicester Fields in 1675 and was again performed in 1680 at Chelsea, but no evidence is given for either statement.

7. In the Preface to the Purcell Society's edition (1889) of the work Dr. Cummings accepts Rimbault's view and states that "all the evidence hitherto discovered tends to prove that the Opera was composed in 1680."

8. In the 'Dictionary of National Biography' (vol. XLVII, 1896) Mr. Fuller Maitland tells us that "the opera 'Dido and Æneas' has been conclusively proved to date from 1680." The same date is accepted without hesitation by Sir Hubert Parry in the 'Oxford History of Music' (Vol. III. p. 296, 1902.)[2])

Comment is hardly needed upon the way in which Dr. Rimbault's 'there is reason to believe' that 'Dido' was produced in 1680 has gradually been changed into the assertion that 1680 was the actual date, but before examining whether Rimbault had any grounds for even this tentative ascription, the point arises as to what reason Hawkins had for fixing on 1677 as the year. Although no clue is given in the passage quoted from his History; I think it is not improbable that Hawkins's error arose from a mistaken interpretation of a passage in the Preface to Tate's play 'Brutus of Alba.' This work was published in 1678, and the author says that he "had begun and finisht it under the Names of Dido and Æneas." Hawkins probably jumped at the conclusion that the libretto which Purcell set was this first version of Tate's play, and he fixed the date 1677 as nearly as possible before that of 'Brutus of Alba', in order to diminish as much as possible the difficulty of the work

1) Great Musicians Series, 1881. p. 32.

2) Mr. Henry Davey ('History of English Music') varies the accepted accounts of 'Dido and Æneas' by saying that Mrs. Priest kept the school, and that Purcell 'probably taught there' and was engaged to set the opera. He also conjecturs that Lady Dorothy Burke was the original Dido and that Purcell "took some of the abbey choir" to assist in the production.

having been written by Purcell at so early an age. If 'Dido and Æneas' preceded the play, as he gathered from the preface, it must have been composed before 1678, and 1677 was fixed on as the latest possible date, much in the same way as Rimbault later on fixed 1680 as the nearest to Hawkins' date, the earlier year having been proved impossible by the discovery that the opera was performed at Chelsea, to which Priest only moved in 1680. That there is an intimate connection between 'Brutus of Alba' and 'Dido and Æneas' is not surprising in the circumstances. In both works Tate's peculiar phraseology is apparent.

"Our charm has took
The Queen's forsook"

of the Opera occurs in the play in the line

"My charm has took, the Tempter has prevail'd"

and the simile

"Thus, on the fatal bank of Nile,
Weeps the deceitful crocodile"

is echoed in 'Brutus of Alba' as

"Twere Woman's Fraud t'have ruined with your Smiles,
But to betray with Tears, the Crocodile's."

But the two works are far from being identical, and it is just as probable that the opera-book is a second version of the play as that the latter represents the form in which 'Brutus of Alba' was "begun and finisht . . . under the Names of Dido and Æneas." That Rimbault knew 'Brutus of Alba' and thought, like Hawkins, that it was an amplification of 'Dido' is proved by his assertion (in the preface to the 1870 edition) that the Opera was Tate's first dramatic effort, a statement he evidently drew from the Prologue to the Play; but Tate made it with regard to the latter and — in the face of the differences between the two works — it is wrong to apply it to the Opera.

If this view is correct, there is no reason for ascribing 'Dido and Æneas' to either 1677 (and much less to 1675) or to 1680, and the true date must be sought from other evidence. It is at this point that the value of D'Urfey's 'Epilogue' appears, and though the evidence is very slight, yet taken altogether, it may fairly be said to point to 'Dido and Æneas' being the production of a much later period in Purcell's career than is usually accepted.

The evidence we at present possess as to the probable date of 'Dido and Æneas' may be grouped under five headings, four of which have chiefly to do with D'Urfey's verses.

1. The Epilogue will be found printed in the preface to Dr. Cum-

mings' edition of the opera (*Purcell Soc. Vol. III*,) and it is not necessary to repeat it here. The full title of the volume in which it occurs is

"New | Poems, | Consisting of | Satyrs, | Elegies, | and | Odes: | Together with a | Choice Collection | of the Newest | Court Songs, | Set to Musick by the best Masters | of the Age. | All Written by Mr. *D'Urfey.* | ... | *London*, Printed for *J. Bullord* ... | ... and *A. Roper* ... 1690. |"

The Epilogue occurs on p. 82, and is headed "Epilogue to the Opera of Dido and Æneas, performed at Mr. Preist's Boarding-School at Chelsey; Spoken by the Lady Dorothy Burk." As the 'New Poems' were published in 1690, it is obvious that the production took place before that date. Seven years earlier, in 1683, Durfey had issued a somewhat similar volume, entitled 'A New Collection of Songs and Poems,' so that it may fairly be concluded that his second volume, called definitely '*New* Poems,' represents the collection of his slighter pieces written since the earlier volume appeared. The Epilogue is not in the 1683 book, it is in that of 1690, which points to the date of the Opera for which it was written as falling between those two years.

2. Who was Lady Dorothy Burke? It is obvious that if we could discover when she was at school, or even her approximate age between 1680 and 1690 we should possess an important link in the chain of evidence.

Lady Dorothy was only daughter by his first wife of Richard, 8th Earl of Clanricarde. Her mother [1]) was a daughter of Mr. Bagnall, Page of the Backstairs to King James II. Her father succeeded to the title on the death of the 7th Earl in 1687. He served in the Irish Army of James II and was outlawed by the English Government (11th May, 1691). After the battle of Aughrim he surrendered Galway, where, according to Mr. O'Conor (*Military History of the Irish Nation*, 1845, p. 161), he "compounded his honour for personal security; and, quitting the service of James, remained at Galway." He became a Roman Catholic about 1673,[2]) but his daughter Dorothy was a Protestant. He was married three times,[3]) (1) to — Bagnall, by whom he had three sons who died young, and (G. E. C. *Complete Peerage*, VIII. p. 525) one daughter (Dorothy); (2) after April, 1683 to Anne, Countess Dowager of Warwick and (3) to the Hon. Bridget Dillon, daughter of Theo-

1) "1669 (—70) 25 Jan. On Saturday last Lord Dunkellin, eldest son of Earl of Clanricarde, was privately married to the Court beauty, the youngest daughter of Mr. Bagnall". (Newsletter in the Rydal Hall Papers (No. 1118.) *Hist. MSS. Commission*, 7th. App. to Report 12.)

2) "The Earl of Clanricard, who fifteen years ago turned Roman Catholic, has declared himself a Protestant in Ireland." (Newsletter to the Countess of Rutland, 25 Aug. 1688. *Rutland Papers, Hist. MSS. Commission* II, 121.)

3) Ad. MSS. 21,130.

bald 7th Viscount Dillon, by whom he had a son, who died young, and a daughter, Mary (b. circa 1698, m. July, 1713, d. 12. Jan. 1713—4; buried in Christ Church, Dublin), who married Patrick, the eldest son of Sir John Bellew of Barmeath, Co. Louth. Lord Clanricarde died at Loughrea, co. Galway, 2nd Feb., 1708 and was buried in the family vault at Athenry[1]).

Lady Dorothy Burke was married to Alexander Pendarves, of Roscrow, near Falmouth, whose second wife was Mary Granville, afterwards Mrs. Delany. The dates and places of her birth, marriage and death, have so far eluded prolonged and careful search[2]).

Alexander Pendarves was born about 1657, but, according to Mrs. Delany, he had not lived at Roscrow for thirty years before he took her there in 1717, and his first wife was certainly not buried in the family vault at St. Gluvias. There is an allusion to her in Luttrell's Diary (IV. 629) for 2nd April, 1700: "Yesterday the Commons satt . . . debating clauses to be added to the bill for Irish forfeitures . . . And this day they past the said bill, and ordered it to be carryed to the Lords to-morrow; and resolved, his majestie be addrest to extend his bounty to Mrs. Bourk, (daughter to the Earl of Clanrickard), who turn'd Protestant." That this was Lady Dorothy Pendarves is proved by the fact that a Private Act (13 & 14 Will. III & I Anne, Cap. 41) empowered the Trustees of the forfeited Clanricarde estates to raise £ 5000 and to pay the same to Alexander Pendarves as the marriage portion of "the late Lady Dorothy Burke who was the only Protestant child of Richard Earl of Clanricard."[3]) She must therefore have died between the date of the entry in Luttrell's Diary and that of the Act, i. e. between 1700 and 1702.

These facts unfortunately do not give much clue to the date when Lady Dorothy Burke was likely to have been at Priest's School. It will be noticed that as her father did not succeed to the title until October, 1687, she was not 'Lady' Dorothy before that date. But it is not advisable to regard this as a strong piece of evidence. D'Urfey's Epilogue, though printed when she was Lady Dorothy, might have been spoken

1) For these particulars, many of which are not to be found in the Peerages, I am indebted to the kind assistance of Mrs. Swinnerton Hughes.

2) I have personally searched most available printed books of reference, as well as the transcripts of London Registers at the College of Heralds and the registers of St. Gluvias, Cornwall. I am indebted to Sir Arthur Vicars for searching the records in the Dublin College of Arms and also to the Marquess of Clanricarde, the Countess of Cork, Viscount Dillon, A. Scott-Gatty, Esq. J. D. Enys, Esq., W. E. Pendarves, Esq., A. F. Basset, Esq., the officials of the House of Lords and several others for kind help in the attempt to obtain information as to Lady Dorothy's biography.

3) Further enactments concerning Mr. Pendarves's efforts to recover this sum will be found in 5 Anne c. 29.

when she was simply Mistress Burke — by which name, indeed, Luttrell refers to her even after she had become Lady Dorothy Pendarves. On the other hand it is at least probable that as a young lady of title she would have been chosen to speak the Epilogue, and this probability points to the date of the production of the Opera being between 1687 and 1690.

3. It happens that there exists some curious evidence with regard to D'Urfey's connection with Priest's school which, so far as I know, has been hitherto overlooked. In 1691 D'Urfey printed a Comedy entitled 'Love for Money: or The Boarding School', which from internal evidence can be shown to have been written in June of the preceding year. Prefixed to this work is a long preface, in which the following passages occur: "I confess, if what has been malitiously told to some Persons of Honour (Judges of Sense and Gratitude) to whom I've the happiness to be known, were true, viz. that I liv'd at a Boarding School near *London* all last Summer, and in return of their hospitable Civility, writ this Play ungratefully to expose 'em, I could not defend my self from being as guilty as they must naturally think me; but my Stars were so happy to give me an occasion of satisfying these noble persons to the contrary before the Play was acted; and I now think it reasonable to inform the Reader, and the Town in general, that I never was oblig'd more than for common courtesies (*en passant*) to any of 'em, which I may fairly say I have equally return'd, and without Reflection upon their House-keeping, in spite of Revolutions, have always been so lucky not to have the necessity of being Troublesome to them for maintenance, or accept of any Courtesie which I could not, or did not, return." Later on he "utterly disowns" the opinion "that this Comedy was written purposely to reflect on a particular Family to whom I had a prejudice . . . and as to the painted Scene which some cavil at, it might have been *York* as well as *Chelsey*, if the Beauty of the Place had not given me occasion to fix there." In yet another passage he defends himself from the charge that political allusions in the play were intended to reflect "upon a certain noble person now in distress;" this was impossible, for the play was written "in *June* last," i. e. in June, 1690.

It would surely not be venturing too far into the realms of conjecture to conclude from this that the scene of 'Love for Money' was generally understood at the time to be laid at Priest's Boarding-School at Chelsea and that about 1690 D'Urfey was on intimate terms with the Priest family. He might have considered that he had repaid their "common Courtesies" by writing the doggrel Epilogue to 'Dido and Æneas' which he printed in his 'New Poem.'

4. The Epilogue itself contains some curious expressions which clearly point to the date when it was written. It concludes as follows:
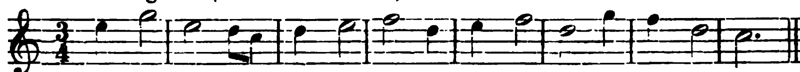
"No Love-toy here can pass to private view,
Nor *China* Orange cram'd with Billet dew,
Rome may allow strange Tricks to please her Sons,
But we are Protestants and *English* nuns,
Like nimble Fawns, and Birds that bless the Spring
Unscar'd by turning Times we dance and sing;
We in hope to please, but if some Critick here
Fond of his Wit, designs to be severe,
Let not his Patience be worn out too soon
And in few years we shall be all in Tune."

The allusion to 'Protestant Nuns' and the remarkable expression 'turning Times' point conclusively to the lines having been written after the Revolution of 1688, and it is impossible not to conclude that the date of the work was between then and 1690.
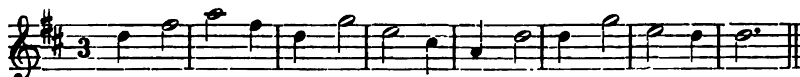
5. The internal evidence of the music of 'Dido and Æneas' points to its having been written about 1689. In our present knowledge of the dates of Purcell's compositions it is difficult to see how his style altered at different periods of his career, but even with the limited information we possess it is noticeable how the same phrases recur in works of one period — which is hardly to be wondered at, considering the immense amount of music that he produced.

The following three examples are worth quoting: in each a phrase from 'Dido and Æneas' occurs in works known to have been composed respectively in 1689, about 1690, and 1691.
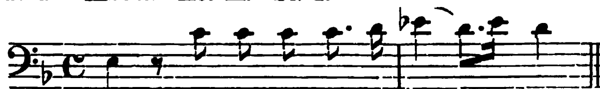
'Jear no Danger'. (Dido and Æneas.) Act I.



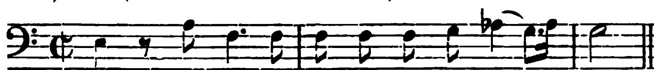
Dance Tune. (Birthday Ode for Queen Mary, 1689.)



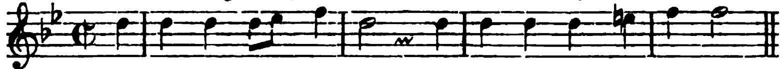
From Dido and Æneas. Act II. Sc. 1.



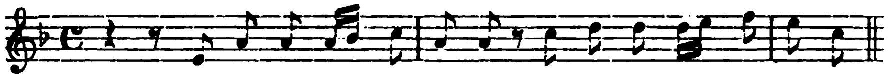
'The Genius, lo!' (Massacre of Paris. 1690.)



'Destruction's our delight'. (Dido and Æneas. Act III.)



'To Woden thanks we render'. (King Arthur. 1691.)



The list of such passages could probably be largely extended, though it would certainly contain nothing from 'Theodosius', the one early dramatic work of Purcell's which we know with certainty to have been written so early as 1680.

Summing up the results of this rather tedious investigation, it may be said that such evidence as there is on the subject points to 'Dido and Æneas' having been composed after 1688 and before the Summer of 1690. If this is the case the work is almost certainly later than Blow's "Venus and Adonis', and the form of 'Dido and Æneas' may well have been suggested to Purcell by his master's curious experiment in dramatic music. That 'Dido' remains infinitely superior to Blow's Masque does not detract from the interest attaching to the latter.

Dioclesian.

'Dioclesian, or the Prophetess', an adaptation by Thomas Betterton of Beaumont and Fletcher's 'The Prophetess', was produced at the Dorset Garden Theatre in the early summer of 1690.

The preface to the Purcell's Society's edition of the work[1]) contains a full account of what is known as to the history of the early performances, and it is therefore unnecessary to repeat the information here. But one or two points have been overlooked by the editors of the volume. The copies of the original libretto contain no names of the performers and only a few of them can be gathered from other publications. In Book II of 'Thesaurus Musicus' (1694) it is stated that the song 'When first I saw' was sung by Mrs. Ayliff, whose name also appears in the version of the same song printed in 'Joyful Cuckoldom'. From this last collection we also learn that 'Since from my dear' was sung by Mrs. Hudson, and 'Let monarchs fight' and 'Let the soldiers rejoice' by Mr. Freeman, According to an early single-sheet the last-named singer also sang 'Sound Fame thy brazen Trumpet'. The Purcell Society's edition also omits to mention that at the original production a prologue written by Dryden was spoken, but that the political allusions it contained to the campaign in Ireland and the "female regency" of Queen Mary gave such offence that it was suppressed by the orders of Lord Dorset. The prologue is not printed in the early

1) *The Works of Henry Purcell*, Vol. IX. 1900.

editions of the play, but it will be found in the collected editions of the poet's works[1]).

The printed play was advertized in the Gazette for 12th—16th June, 1690; the proposal to publish the score in the issue for 3rd—7th July following and the completion of the printing on 26th February—2nd March, 1690—1.

Distressed Innocence.

The only music in this tragedy of Elkanah Settle's is the Overture and seven Act Tunes, which are printed in 'Ayres for the Theatre'. The play was produced late in 1690, and its publication is advertized in the London Gazette for 11th—15th December, 1690, though the title-page (given below) is dated 1691.

"Distress'd Innocence: | or, the | Princess of Persia, | A Tragedy. | As it is Acted at the Theatre Royal | by Their Majesties Servants. | *Written by E. Settle.* | *Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt* | *Humani vultus*: *Si vis me fere dolendum est* | *Primum ipsi Tibi*; *tunc tua me infortunia* [sic] *laedent* | *Telephe vel Peleu.* | Horat. de Arte Poeticâ. | *London,* | Printed by *J. J.* for *Abel Roper* at the *Mitre* near *Temple-* | *Bar* in *Fleet-Street.* 1691. |"

In his dedication the author says that the last scene was written by Mountfort. The cast comprised Bowman (Isdigerdes), Mountfort (Hormidas), Powell (Theodosius), Kynaston (Otrantes), Sandfort (Rugildas), Hodgson (Arides), Mrs. Barry (Orundana), and Mrs. Bracegirdle (Cleomira).

Don Quixote, Part I.

In the Gentleman's Journal for May, 1694, Motteux announces that D'Urfey's 'Don Quixote', is to be the next new play, and in the following number he states that "the first part was so well received that we have had a second Part".

The title-page of the first edition is as follows:

"The | Comical History | of | Don Quixote, | As it was Acted at the | Queen's Theatre | in | Dorset-Garden, | By Their Majesties Servants. | Part I. | *Written by* Mr. D'Urfey. | *London,* | Printed for *Samuel Briscoe*, at the Corner of *Charles-* | *Street*, in *Russel-Street*, *Covent-* | *Garden,* | 1694. |" The publication of the play, together with that of the songs to the Second Part, was advertized in the London Gazette for 2nd—5th July, 1694; it was dedicated to the Duchess of Ormond and is preceded by a Prologue spoken by Betterton. The cast was as follows: Don Quixote—Bowen; Don Fernando—Powell; Cardenio—Bowman;

1) The Poetical Works of John Dryden, edited ... by W. H. Christie. Globe edition, 1870. p. 469.)

Ambrosio—Verbruggen; Perez—Cibber; Nicholas—Harris; Sancho Panca—Dogget; Gines de Passamonte—Haines: Vincent—Bright; Marcella—Mrs. Bracegirdle; Dorothea—Mrs. Frances Knight; Luscinda —Mrs. Bowman; Teresa Panca—Mrs. Elizabeth Leigh; Mary the Buxom—Mrs. Verbruggen.

The play requires a good deal of music, both vocal and instrumental but only the former seems to have been preserved, unless a Minuet in a MS. at the Royal College of Music (S. H. S. Catalogue, No. 1978) belongs to this first part.

Purcell's contributions were printed in 'Orpheus Britannicus', and also in the following publication:

The | Songs | To | the New Play | of | Don Quixote. | *Part the First.* Set by the most Eminent Masters of the Age. | All Written by Mr. *D'Urfey.* | *Decies* repetita placebunt. | *London,* | Printed by *J. Heptinstall* for *Samuel Briscoe,* | at the corner of | *Charles-street, Covent-Garden.* 1694. | Price Two Shillings. |

This work contains the following music:

Act II. (The Knighting of Don Quixote.) 'Sing all ye Muses.' (H. Purcell.)
'Young Chrysostum had virtue.' A Song for a young Shepherdess. (J. Eccles.)
'Sleep poor youth.' Dirge by a Shepherd and Shepherdess. (J. Eccles.)
'Past is thy fear.' Chorus. (Eccles.)

Act III. 'When the world first knew creation.' Song. (H. Purcell.)

Act IV. 'Let the dreadful engines.' Song, by Cardenio. (H. Purcell.)
'Twas early one morning.' Song, by Sancho Panca. (J. Eccles.)

Act V. 'With this sacred charming wand.' Song, 'in parts' by 'an Inchanter and two Inchantresses.' (H. Purcell.)

From an edition of 'Let the dreadful engines' engraved by Cross we learn that this fine song was sung by Bowman.

Don Quixote, Part II.

As has been seen from the quotation from the Gentleman's Journal the production of the Second Part of Don Quixote followed closely on that of the First Part. Its publication was advertized with the Songs to both First and Second Parts, in the London Gazette for 19th—23rd July, 1694.

The title-page is as follows:

"The | Comical History | of | Don Quixote, | As it is Acted at the | Queen's Theatre in *Dorset Garden.* | By Their Majesties Servants. | Part the Second. | Written by Mr. *D'Urfey.* | *London,* | Printed for *S. Briscoe,*

in *Russel-Street*, *Co-* | *vent Garden*, and *H. Newman* at the *Gras-* | *hopper* in the *Poultry*, 1694."

The play is dedicated to the Earl of Dorset, and in the preface D'Urfey informs us that it was performed in "violent hot weather," and that some of the scenes had been omitted "the Play and the Musick being too long." He also alludes to Mrs. Bracegirdle's fine singing of J. Eccles' song 'I burn,' which seems to have created a great sensation and drew a tribute from Purcell himself, who wrote the song 'Whilst I with grief' (*Orpheus Britannicus.* 1st Ed. I. 4.) 'on Mrs. *Bracegirdle's* Singing (*I burn* etc.) in the Second part of Don-Quixote.' The cast was as remarkable as that of the First Part of the Trilogy. Cibber was Duke Ricardo; Bowman—Cardenio; Verbruggen—Ambrosio; Bowen—Don Quixote; Powell—Manuel; Freeman—Pedro Rezio; Trefuse—Bernardo; Harris—Diego; Lee—the Page who is disguised as Dulcinea del Toboso; Underhill—Sancho Panca; Mrs. Knight—the Duchess; Mrs. Bowman—Luscinda; Mrs. Bracegirdle—Marcella; Mrs. Kent—Donna Rodriguez; Mrs. Lee—Teresa Panca and Mrs. Verbruggen—Mary the Buxom. The work contained an unusual amount of dancing (Dances of Milkmaids, Anticks, Spinsters, the Seven Champions, etc.) the music for which has not survived, but the songs have been preserved by another of Heptinstall's publications: "The | Songs | To | the New Play | of | Don Quixote. | As they are Sung at | the Queen's Theatre | in Dorset Garden. | *Part the Second.* | All Written by Mr. *D'Urfey.* | *Decies repetita placebunt.* | *London*, | Printed by *J. Heptinstall* for *Samuel Briscoe*, | at the corner of *Charles-street*, *Covent-Garden.* 1694. | Price One Shilling Six Pence. |" This volume contains the following:

Act I. 1) 'If you will love me.' Song to a Minuet.
2) 'You love, and yet.' The Lady's Answer. (Both without composer's name.

Act II. 3) 'Ye nymphs and sylvan gods.' "Sung by Mrs. *Ayliff*, dressed like a Milk-maid." (J. Eccles.)

Act III. 4) Damon let a friend advise ye.' (Colonel Pack.) According to the printed play this song seems to have been sung by Marcella (Mrs. Bracegirdle), but in Heptinstall's publication it is stated that it was sung by Mrs. Hudson.

Act IV. 5) 'Since times are so bad.' A Dialogue. (H. Purcell) 'sung by a Clown and his Wife' — Mr. Reading and Mrs. Ayliff.

Act V. 6) 'Genius of England.' (H. Purcell.) 'A Song, at the Duke's Entertainment, by St. George and the Genius of England: Sung by Mr. Freeman and Mrs. Cibber.'

7) 'I burn, I burn.' (J. Eccles.) Sung by Mrs. Bracegirdle.
8) 'De foolish English Nation.' 'A Song by St. Dennis', without composer's name.

In addition to the above, Book III of Hudgebutt's 'Thesaurus Musicus' (1695) contains a song by Purcell ('Lads and Lasses, blith and gay') headed 'A Song in the 2nd Part of *Don Quixote.* Sung by *Mrs. Hudson*, not Printed in that Collection.' The words of this song do not appear in D'Urfey's play, but it is possible that it was introduced in Act II instead of Eccles' long song 'Ye nymphs and sylvan gods.'

Not very much is known of the singers whose names are given above. Mrs. Cibber was a Miss Shore, the sister of John Shore, Sergeant Trumpeter to William and Mary: she married Colley Cibber (1671—1757) before her husband was twenty-two. The names of Freeman and of Mrs. Ayliff [1]) frequently occur among the first interpreters of Purcell's music; they are found in the Bodleian MS. of the 1692 Ode for St. Cecilia's Day. Mrs. Hudson's name is also often found, and it is difficult to distinguish her from a Mrs. Hodgson [2]). In Luttrell's Diary (25th Jan. 1704/5) it is recorded that "Last night, Captain Walsh quarelling with Mrs. Hudson, who keeps the boxes in the play house, she pulled out his sword and killed him,' but whether this passage refers to the singer it is impossible to say. Of Reading almost all that is known is that on 10th June, 1695, he was concerned in a riot at the Dog Tavern, Drury Lane, where a number of Jacobites met together to celebrate the birthday of the Prince of Wales, whose health they tried to force the passers by to drink. For this affair Reading, with Pate (another theatre singer), was arrested and both were subsequently deprived by the Lord Chamberlain of their places at Drury Lane [3]).

Don Quixote, Part III.

The success which attended the first two parts of 'Don Quixote' induced D'Urfey shortly afterwards again to draw upon Cervantes' immortal romance. The Third Part must have been produced late in 1695, for its publication was advertized in the London Gazette for 12th—16th December, 1695. The title is as follows:

"The | Comical History | of Don Quixote. | The Third Part. | With the Marriage | of | Mary the Buxome. | *Written by* Mr. D'Urfey, | *Non omnes Arbusta juvant humilesqz myricae.* Vir. | *London,* | Printed for

1) Vide supra 'Abdelazer'.
2) Vide supra 'Aureng-Zebe'.
3) *Luttrell's Diary,* 1695. In his first account of the riot Luttrell gives Reading's name as 'Bedding', but the mistake is corrected in a subsequent entry.

Samuel Briscoe, at the Corner of *Charles-* | *Street*, in *Russelstreet, Covent-Garden.* 1696. | Where is also to be had the Songs, set to Musick by the late | famous Mr. Pursel, Mr. Courteville, Mr. Aykerod, and other | eminent Masters of the Age. |"

The play is dedicated to the Hon. Charles Montague, and both in the dedication and in the preface D'Urfey alludes to the 'publick misfortune' which was its fate. "The Songish part" (he says) "which I used to succeed so well in, by the indifferent performance the first day, and the hurrying it on so soon, being streightned in time through ill management—(tho extreamly well set to Musick, and I 'm sure the just Critick will say not ill Writ) yet being indifferently performed was consequently not pleasing." The cast may have also had something to do with the failure, for the play is certainly not inferior to either of its predecessors. The performers were as follows: Powell—Don Quixote; Newth—Sancho; Horden—Basilius; Bullock – Camacho; Pinkethman—Jaques; Verbruggen—Carrasco; Lee—Gines de Passamonte; Smeaton—the Carter and Dulcinea del Toboso; Mrs. Finch—Quitteria; Mrs. Verbruggen—Mary the Buxom; Mrs. Powell—Teresa, and Miss Cross—Altesidora. The songs were published as a separate folio, with this title-page:

"New | Songs | in the | Third Part | of the | Comical History | of Don Quixote. | And Sung at the | Theatre Royal. | With other New Songs by Mr. D'Urfey | *Being the last Piece set to Musick by the late Famous* | *Mr.* Henry Purcell: *And by Mr. Courtiville, Mr.* Akeroyd, *and* | *other Eminent Masters* of the Age. | Engrav'd on Copper Plates. | *London,* | Printed for *Samuel Briscoe*, at the Corner-shop of *Charles-Street*, in *Russel-Street*, | *Covent-Garden*, 1696. | Price Three Shillings. | Where are also to be had, the First and Second Parts of Mr. *D'Urfey's* | Songs, set to Musick by Mr. *Henry Purcell.* |" This volume contains the following music:

Act II. 1) 'Vertumnus Flora.' The First Song in the Second Act sung by one respresenting Joy. (Courtivill.)

2) 'Here is Hymen.' The Second Song in the Second Act. Sung by one representing Hymen. (Courtivill.)

3) 'Cease, Hymen, cease.' The last Song in the 2d Act. (Courtivill.)

Act III. 4) 'Damon turn your eyes.' The first Song in the third Act. Sung by Altisidora to Don Quixote. (Morgan.)

5) 'Come all, great, small.' A Song sung by five Country men at Mary the Buxom's Wedding. In the printed play this is entitled: "The Clowns Song at the Marriage of *Mary* the Buxome, in Eleven Movements, sung to a Division on a Ground-

Bass: The Words implying a Country-Match at Stool-Ball.' (Anon.)

Act IV. 6) 'Dear Pinkaninny.' A Song in the fourth Act. Intended to be Sung by 2 Poppets one representing a Captain tother a Town Miss and set to a Minuet. (Anon.)

Act V. 7) 'Welfare Trumpets Drums.' A Dialogue in the fifth Act for Mr. Leveridge and Mr. Edwards representing two Country Boors arguing about ye warre. (Anon.) The words of this are not given in the printed play.

8) 'Ah my dearest Celide.' A Dialogue sung by a Boy and Girl supos'd a Brother and Sister. (Akeroyd.) In the printed play this Dialogue comes later than No. 9.

9) 'From rosie Bow'rs.' A Song sung by Altisidoria in the 5th Act of Don Quixote. (Purcell.) In 'Orpheus Britannicus' this is headed 'This was the last Song that Mr. *Purcell* Sett, it being in his Sickness.'

In addition to the above, the third printed play contains a song (for Mary the Buxom) in Act III 'The old wife she sent to the Miller,' no music to which is known to exist.

It will be noticed that the names of the singers are rarely given in the Third Part of Don Quixote. The exceptions are Leveridge (the famous Bass, one of whose earliest recorded appearances this was), Edwards and Miss Cross. The latter, who had already appeared in 'Bonduca,' must then have been very young. She was called Miss, instead of Mrs., the usual title of actresses, and her youth is especially alluded to in the prologue, which she spoke in company with Horden. She was 'the Girl' who sang 'Celemene pray tell me,' with young Bowen ('the Boy') in 'Oroonoko'; and as Dorinda in 'The Tempest' she sang the air 'Dear pretty Youth,' as is shown by a comparison of the version of that song printed in Book III of 'Deliciae Musicae' with that on the single sheet engraved by Thomas Cross. In 1697 she was the original Miss Hoyden in Vanburgh's 'Relapse'. Haynes's Epilogue to Farquahar's 'Love and a Bottle' (1699) refers to her as follows:

"Oh Collier! Collier! thou'st frighted away Miss C—s:
She, to return our Foreigner's complaisance,
At Cupid's call, has made a trip to France.
. . . .
Losing that Jewel, gave us a fatal blow!"

In 1704 she returned to Drury Lane, and for the next few years played occasionally there, at the Haymarket and Lincoln's Inn Fields[1]).

1) See Genest, History of the Stage. Vol. III.

The Double Dealer.

The earliest edition of Congreve's Comedy of 'The Double Dealer' in the British Museum Library, is a small 8vo, without date. 'Printed and Sold by *H. Hills*, in *Black-Fryars*, near the Water-side.' The work was first played at the Theatre Royal (according to Malone, quoted by Genest) in November, 1693, and its publication was advertized 'this day' in the London Gazette for 4th—7th Dec., 1693. The cast included Betterton (Maskwell), Kynaston (Lord Touchwood), Williams (Mellefont). Alexander (Careless), Bowman (Lord Froth), Dogget (Sir Paul Plyant), Mrs. Barry (Lady Touchwood), Mrs. Bracegirdle (Cynthia), Mrs. Mountfort — afterwards Mrs. Verbruggen -- (Lady Froth), and Mrs. Leigh (Lady Plyant). For this production Purcell wrote an Overture and eight Act-Tunes (2 Hornpipes, 3 Minuets and 3 Airs) which were printed in the 'Ayres for the Theatre' (1679). In addition to this Instrumental Music 'The Double Dealer' contains two songs, both of which appeared in Book II of 'Thesaurus Musicus'. The first of these, 'Cynthia frowns', is sung by a musician in Act II. It was set by Purcell, and was afterwards included in Vol. I. of 'Orpheus Britannicus'. From 'Thesaurus Musicus' we learn that the singer was Mrs. Ayliff. The second song 'Ancient Phillis has young graces', is sung by Lord Froth in Act III. It was the composition of Bowman, the actor who filled the part at the production of the play, and it is printed in 'Thesaurus Musicus' without any bass.

The Double Marriage.

This is a Tragedy by Beaumont and Fletcher, which according to Downes[1]) seems to have been revived between 1682 and 1685. Langbaine[2]) says that the Prologue spoken on this occasion was printed in a book called 'Covent-Garden Drollery,' a work which I have not succeeded in finding. The tragedy does not appear to have been reprinted at the time of its revival, so we have no information as to the cast. But this is of small importance, as there are no songs in the play. Purcell's connection with it consists in come instrumental Act Music, which is only preserved — unfortunately in an incomplete form — in a manuscript in the library of the Royal College of Music.

The English Lawyer.

This is one of the plays with which it is very doubtful whether Purcell's name should be coupled. It is an adaption by Edward Ravenscroft of a Latin comedy called 'Ignoramus', written by George Ruggle (1575—1622,) Fellow of Clare College, Cambridge, and performed before

1) Roscius Anglicanus (ed. Knight), p. 40.

2) An Account of the English Dramatick Poets (1691), p. 208.

James I in 1615. 'The English Lawyer' was printed in 1678, the title-page stating that it was 'acted at the Theatre Royal,' but the exact date of the production is not known nor is the cast given. The work contains one song (in Act III) 'My wife has a tongue'. An anonymous setting of this as a catch for three voices appears in Part I of 'The Catch Club' (n. d.) and in a small collection of vocal music preserved in the British Museum (Ad. MS. 29,397, fol. 27b.) — probably written about the end of the 17th century — this catch occurs with the initials 'H. P.' against it. The music is quite good enough to be by Purcell and the fact that no other MS. of it has so far come to light is not against his authorship. But it is more probable that, even if he wrote it, he took the words from the printed play than that they were set for the dramatic production, since it seems impossible that the dramatic situation in which the song occurs would allow of its being sung by three voices as a catch. A clue to the date of the composition is afforded by the fact that the words, entitled, 'A New Catch' are given in the 'Additional New Songs and Catches' in the 1684 edition of 'Wit and Mirth. An Antidote against Melancholy', but they do not occur in the previous (1682) edition of the same work.

Epsom Wells.

The statement that in 1676 Purcell wrote music to Shadwell's play of 'Epsom Wells' seems to be due to Rimbault, from whose introduction to the Musical Antiquarian Society's edition of 'Bonduca' it has been reproduced by other writers without questioning its correctness. In drawing up the list of plays for which Purcell wrote music Rimbault took 'Dido and Æneas' as his starting point and then seems to have followed the date to which he assigned it with a succession of dates which should show Purcell to have been more or less occupied at the theatres during the rest of his short career.

'Epsom Wells' was originally produced at Dorset Garden in 1672 and first printed in 1673. This date would hardly have suited the theory that 'Dido and Æneas' was Purcell's first composition for the stage, but Baker's 'Biographica Dramatica' says that the work was reprinted in 1676, 1693 and 1704, and that it continued to be performed until 1726. Rimbault rightly concluded that these reprints of the play indicated dates at which it was revived, and he therefore seems to have put down 1676 as the most convenient one for his theory. The facts of the case, unfortunately, show that the date 1676 cannot be supported by any evidence. The British Museum Library does not contain the 1676 and 1693 reprints, but those of 1673 and 1704 are practically identical, and it is safe to assume that the play was reprinted for all the revivals

without alteration. According to the 1673 and 1704 editions the songs in Shadwell's Comedy are as follows:

Act II. 1. 'How pleasant is mutual love that is true.'
2. Two lines of 'An old song': 'Lay by your pleading.'
Act III. 3. 'Oh how I abhor the Tumult and Smoake of the Town.'
4. Five lines of 'Her lips are two brimmers of claret.'
Act V. 5. Four lines of 'An old senseless song': 'If she prove constant, obliging and kind.'

Besides these there are some dances which require music.

Now of the above there is a setting of No. 1 by Nicholas Staggins in Playford's 'Choice Songs and Ayres . . . Composed by Several Gentlemen of His Majesties Musick. The First Book.' (1673); the whole of No. 2., with an anonymous tune, is printed in Vol. V. of the 1714 edition of 'Pills to Purge Melancholy,' and a setting of No. 3 by Robert Smith is contained in the same volume as No. 1. The other snatches of songs and the instrumental music I have not discovered. As Playford's book was published soon after the original production of the play it seems highly probable that the songs by Staggins and Smith were written for that occasion. Purcell's connection with 'Epsom Wells' occurs at a much later date. It consists in a two-part song 'Leave these useless Arts in loving,' which appeared in the Second Book of 'Thesaurus Musicus' (1694.) where it is headed 'A New Song in *Epsome-Wells* set by Mr. *Henry Purcell.*' The same volume contains songs in 'The Double Dealer,' 'The Richmond Heiress' and 'Love Triumphant', all of which date from 1693, besides a song from 'King Arthur' and 'When first I saw' and 'Since from my dear' (from 'Dioclesian') both of which are known to have been written for a revival of the last-named work. It is therefore highly probable that Purcell's 'Leave these useless Arts' — which is so definitely called 'A New Song' — was written for a revival of 'Epsom Wells' in 1693, the date at which, as already stated, the work was reprinted, and that it was introduced in the play instead of one of the original songs of Staggins and Smith. It may be mentioned that a tune called 'Epsom Wells' sometimes occurs in MSS. of the end the 17th century but that this has nothing to do with the play. It is ascribed in Ad. MS. 24,889, fol. 24b, to Paisible, and the whole song will be found in Book III of 'Thesaurus Musicus' (1695) as 'A *Scotch* Song, the words made and fitted to the tune, by Mr. Durfey.' In Vol. V of D'Urfey's Songs it is entitled 'The Scotch Lover at Epsom.'

The Fairy Queen.

'The Fairy Queen' is an anonymous adaptation of Shakespeare's 'Midsummer Night's Dream,' in which however not a single line of the

original appears with Purcell's music. It was produced at the Dorset Garden Theatre in the spring of 1692. In the January (1691—2) number of the 'Gentleman's Journal' Motteux writes: 'I must tell you that we shall have speedily a New Opera, wherein something very surprising is promised us; Mr. *Purcel* who joyns to the Delicacy and Beauty of the *Italian* way, the Graces and Gayety of the *French*, composes the Music'; and in the number of the same periodical for the following May the same writer records: "The Opera of which I spoke to you in my former hath at last appear'd, and continues to be represented daily: it is call'd *The Fairy Queen*. The *Drama* is originally *Shakespears*, the *Music* and *Decorations* are extraordinary. I have heard the Dances commended, and without doubt the whole is very entertaining" [1]). Downes also chronicles that 'in Ornaments' it was superior to 'Dioclesian' and 'King Arthur,' "especially in Cloaths, for all the Singers and Dancers, Scenes, Machines, and Decorations, [were] all most profusely set off; and excellently perform'd, chiefly the Instrumental and Vocal part Compos'd by the said Mr. *Purcel*, and Dances by Mr. *Priest*. The Court and Town were wonderfully satisfy'd with it; but the Expenses in setting it out being so great, the Company got very little by it." The play was advertized as published in the Gazette for May 5—9, 1692, and in the following year a revised edition appeared "With Alterations, Additions, and several new Songs." The names of the performers are not given in these publications, but those of some of the singers are to be found in a collection of 'Select Songs,' printed by Heptinstall in 1692[2]), which was all of the music that appeared in Purcell's lifetime. From these, and from 'Joyful Cuckoldom' and a single-sheet edition of the Dialogue 'Now the maids and the men,' we gather that the singers were Mrs. Ayliff, Mrs. Dyer, Mrs. Butler, Freeman, Reading and Pate. The two last names have already been mentioned in connection with the Second Part of 'Don Quixote.' Pate, together with Reading, was deprived by the Lord Chamberlain of his place at the Theatre on account of the share he took in the riot at the Dog Tavern on 10th June 1695[3]). Five years later Luttrell (*Diary*, IV, 687) records on 17th Sept. that "Letters from France say, that Mr. Pate, who belonged to the play house here, and sung so fine, is committed to the Bastile at Paris for killing a man, and that he is condemned to be broke on the wheel."

1) Rosicus Anglicanus (1708), p. 42.

2) The title-pages are given in full in the Purcell Society's Edition (1903).

3) Dr. Cummings (Purcell, *Great Musicians Series*, 1881 p. 63) states that Reading and Pate were reinstated in their previous appointments, and the latter sang in 1699 in Motteux's 'Island Princess'.

The Fatal Marriage.

Thomas Southerne's 'Fatal Marriage' must have been produced at the beginning of 1693—4. It is mentioned by Motteux in the 'Gentleman's Journal' for March of that year as a 'new play, kindly received', and its publication was advertized in the London Gazette for 19—22 March, 1693—4.

The title-page of the first edition is as follows:

"The Fatal Marriage | or, The | Innocent Adultery, | A | Play, | Acted at the | Theatre Royal, | By | Their Majesties Servants. | *Written by* Tho. Southerne. | *Pellex ego facta mariti.* — Ovid. | *London*, | Printed for *Jacob Tonson* at the *Judges Head* near | the *Inner-Temple-Gate* in Fleet-street, 1694". |

The cast was a remarkable one, including Kynaston (Count Baldwin), Williams (Biron), Powell (Carlos), Betterton (Villeroy), Verbruggen (Frederick), Dogget (Fernando), M. Lee (Fabian), Bowen (Jacqueline), Underhill (Sampson), Harris (Bellford), Freeman (Pedro), Mrs. Barry (Isabella), Mrs. Knight (Julia), Mrs. Bracegirdle (Victoria) and Mrs. Lee (Nurse).

There are two songs in the play, both of which were set by Purcell, whose name is given in the printed book as well as those of the singers. Both occur in Act III. The first is 'The Danger is over, the battle is past' 'A Song set by Mr. Purcel, and Sung by Mrs. Hudson;' the second, I sigh and own'd my dear' is introduced in "An Entertainment of Dancing; after which a Song sent by an unknown hand, set by Mr. Henry Purcel, and Sung by Mrs. Ayliff.' The former was printed by Motteux in the 'Gentleman's Journal' for March, 1693—4 and also occurs in 'Joyful Cuckoldom'; the latter first appeared in Book III of 'Thesaurus Musicus' and is included in Vol. I. of 'Orpheus Britannicus.'

The Female Vertuosos.

This play is an adaptation by Thomas Wright of Molière's 'Les Femmes Savantes.' It was produced in the spring of 1693, as is mentioned by Motteux in the 'Gentleman's Journal' for May of that year ("We have had since my last a new Comedy called, *The Female Vertuosos*"). The play is dedicated to the Earl of Winchelsea, and was printed with the following title-page:

"The | Female Vertuoso's. | A | Comedy: | As it is Acted at the | Queen's Theatre, | *By Their Majesties Servants.* | Written by | Mr. *Thomas Wright:* | . . . | *London*, | Printed by *J. Wilde*, for R. Vincent, in *Cliffords-Inn-* | *lane, Fleet-street*, 1693."

The cast included Underhill (Sir Maurice Meanwell), Hodgson (Meanwell), Bright (Sir Timothy Witless), Dogget (Witless), Bowman (Sir Maggot Jingle), Powell (Clerimont), Bowen (Trap), Haines (Bully), Mrs. Leigh

(Lady Meanwell), Mrs. Knight (Lovewitt), Mrs. Bracegirdle (Mariana), Mrs. Mountfort (Catchat) and Mrs. Rogers (Lucy.)

There are two songs in the printed play.. In Act II Sir Maggot sings a translation of Molière's 'Si le roi m'avait donné,' no setting of which is known to me, and in Act V a song 'Love, thou art best of human joys,' is introduced, apparently by some singers not in the cast. A setting of this, for two voices, by Purcell, was printed in Book V of 'Comes Amoris: or the Companion of Love' (1694) and again in Vol. I of 'Orpheus Britannicus.' The words are by Anne, Countess of Winchelsea, and will be found in her 'Miscellany Poems, on Several Occasions. Written by a Lady.' (1713.)

A Fool's Preferment.

This is an alteration by D'Urfey of Fletcher's 'Noble Gentleman'. It was produced before May 1688, and (according to a letter from Sir George Etherege to the Duke of Buckingham, quoted in Baker's 'Biographia Dramatica') was "solemnly interred to the tune of catcalls". The following is the title-page of the first edition: "A | Fool's Preferment, | or, The Three Dukes of Dunstable. | A Comedy. | As it was Acted at the Queens Theatre in | *Dorset Garden*, by Their Majesties Servants. | Written by Mr. *D'urfey.* | Together, with all the Songs and Notes to 'em, | Excellently Compos'd by Mr. Henry Purcell 1688. | Licensed, *May* 21. 1688. R. P. | . . . | Printed for *Jos. Knight*, and *Fra. Saunders* at the *Blue Anchor* | in the *Lower Walk* of the *New Exchange* in the *Strand*, 1688. |". The songs have a separate title-page: "New | Songs | Sung in | The Fool's Preferment, | or, The | Three Dukes of Dunstable. | In the Savoy: | Printed by *E. Jones*, for *Jos. Knight* and *Fran. Saunders*, | at the *Blue Anchor* in the *Lower Walk* of the | *New Exchange* in the *Strand*, 1688. |". The play is dedicated to Lord Morpeth, and the cast included Nokes (Cockelbrain), Leigh (Justice Grub), Mountfort (Lyonel), Kynaston (Clermont), Powell (Longovile), Bowman (Bewford), Jevon (Toby), Mrs. Bowtel (Aurelia) and Mrs. Jordain (Celia). The printed songs with music comprise eight numbers, but the words of five of these ('Fled is my love', 'Tis Death alone', "I 'll sail upon the Dog-star', 'Jemmy gin you can love' and 'If thou wilt give me back') are not in the printed version of the play. The latter, on the other hand, contains two songs ('In yonder cowslip' and 'I 'll lay me down') for which no music is given. The songs seem all to have been sung by William Mountfort, whose name is hardly remembered as a vocalist, though his career as an actor, with its tragic termination, is well known, and has been admirably summarized by Mr. Joseph Knight in the Dictionary of National Biography[1]). He seems also to have been

1) Vol. XXXIX. p. 211.

a composer, for a song by him in D'Urfey's 'Marriage-Hater Matched' is printed in the sixth book of the 'Banquet of Musick' (1692).

The Gordian Knot Untied.

The author of this last play is unknown. It must have been performed in 1691, as Motteux in the 'Gentleman's Journal' for January, 1691—2, refers to it as follows: "The *Indian* Emperor hath been reviv'd and play'd many times, and we are to have very suddenly a Tragedy and a Comedy. You have often ask'd me, who was the author of that, call'd *The Gordian Knot unty'd*; and wondred, with many more, why it was never printed. I hear that Gentleman who writ lately a most ingenious Dialogue concerning Women, now translated into *French*, is the Author of that witty Play, and it is almost a Sin in him to keep It and his Name from the World." In spite of these favourable comments, the play was never printed, nor has its Author's name been discovered, though the instrumental music written for it by Purcell has been preserved in the 'Ayres for the Theatre'. It would be interesting to know whether it was the subject of the play which caused the composer to introduce 'Lilliburlero' as a ground-bass of the 'Jig' which forms one of the Act-Tunes.

Henry the Second.

This play was produced in 1692 and printed with the date 1693, though its publication was advertized in the 'London Gazette' for Nov. 24—28, 1692. The title-page is as follows: "Henry the Second, | King of England; | with the | Death of Rosamond. | A | Tragedy. | Acted at the Theatre Royal, | By | Their Majesties Servants. | *London:* | Printed for *Jacob Tonson*, at the *Judges Head* in | *Chancery Lane* near *Fleetstreet.* MDCXCIII. " No author's name is given, but the dedication to Sir Thomas Cooke is signed by William Mountfort, and the work is included, together with 'Edward the Third', in the collection of that actor's plays published in 1720, with the comment that "tho' not wholly composed by him, it is presum'd he had, at least, a share in fitting them for the stage."

There is evidence that 'Edward the Third' was the work of John Bancroft, a surgeon who made a present of it to Mountfort, and it is generally stated that Bancroft was also author of Henry the Second. In support of this view it has been assumed that the play was produced after Mountfort's murder, which took place on Dec. 9, 1692, but this is disproved by the fact that its production was noticed in Motteux's 'Gentleman's Journal' for the previous October. Neither Mountfort's dedication, nor the Epilogue by Dryden gives any hint that the play was not by the brilliant and unfortunate young actor.

The cast included Betterton (Henry II), Michael Lee (Prince Henry), Anthony Leigh (Sir Thomas Vaughan), Sandford (Abbot), Kynaston (Verulam), Hodgson (Sussex), Bridges (Aumerle), Dogget (Bertrand), Mrs. Barry (Queen Eleanor), Mrs. Bracegirdle (Rosamond) and Mrs. Kent (Attendant). The printed play contains no situations which seem to require music, though that some must have been introduced is evident owing to the existence of a song, 'In vain' gainst Love I strove' which is printed in Book IV of Heptinstall's, 'Comes Amoris' (1693), with the heading "A New Song, Sung by Mrs. *Dyer* in the new Play call'd *Henry* the 2d. Compos'd by Mr. *Purcell.*" The song also appears in 'Joyful Cuckoldom' and in Book I of 'Orpheus Britannicus'. In a manuscript collection in the Royal College of Music Library there is a Hornpipe for strings by Purcell entitled 'Horn Pipe K. Hr. 3rd Act'. This probably belongs to the same play, though it is difficult to see how it was introduced except as an Act-Tune.

The Indian Emperor.

This play is a sequel by Dryden to the 'Indian Queen', a tragedy in which the poet had collaborated with Sir Robert Howard. The first edition appeared in 1667, and it was reprinted in 1668, 1670, 1686, 1692 and 1700. These dates may probably be taken, as in the case of 'Abdelazer', as representing various revivals, but in none of the editions I have examined is any cast given. The play contains only two songs. One, 'I look'd and saw within the book of Fate' in Act II is sung by Kalib, a female spirit, the other, 'Ah, fading joy, how quickly art thou gone', is sung by an Indian woman in Act IV. There is also a stage direction for a Saraband with castagnets, danced by two Spaniards. The only vocal setting of the first song that appears to be extant is by Purcell, and was first printed in the sixth book of 'The Banquet of Music', which was licensed on 17 Feb. 1791—2. This date agrees with the statement in the 'Gentleman's Journal' for Jan. 1691—2: "The *Indian* Emperor hath been reviv'd and play'd many times", and it therefore seems safe to conclude that Purcell's music was written for a revival in 1691. Of the second song the only setting that I know is one (as a song with three-part chorus) by Pelham Humphrey, which appeared for the first time in the 1675 edition of Playford's 'Choice Ayres, Songs and Dialogues'. Of the Saraband I have discovered no trace.

The Indian Queen.

This tragedy, the work of Sir Robert Howard and of Dryden, was originally produced in 1664. Its performance is noticed by Pepys on 27 Jan. and 10 Feb. and by Evelyn on 5 Feb. The fashion of turning plays into so-called 'Operas', of which 'Dioclesian' and 'The Fairy Queen'

are notable examples, seems to have drawn the attention of some anonymous adapter to the 'Indian Queen'. When this was done it is not possible to say exactly, for the operatic version was never printed nor is its production chronicled by Downes or Langbaine, and still less by Baker or Genest, and it would hardly have been known except for the publication in 1695 of Purcell's 'Songs in the Indian Queen as it is now Compos'd into an opera', of which more anon. Rimbault seems to have been the first to give a date to this production, and he fixed on 1692, in which he has been followed by later biographers of Purcell, regardless of the fact that if the adaptation had appeared in this year it would almost certainly have been noticed in Motteux's 'Gentleman's Journal'. Rimbault's reason for choosing this year is not apparent, unless it was because the original tragedy was then reprinted, which may be taken as evidence of a revival of the play. Rimbault does not, however, seem to have been aware of the existence of a very important manuscript, now in the British Museum (Ad. MS. 31,449), which not only contains the words of the operatic version, but also the whole of the music, partly in Purcell's autograph, with the names of the principal actors. The cast, by the absence of the names of any of the actors who seceded with Betterton to Lincoln's Inn Fields in April, 1695, points conclusively to the production having taken place at the Theatre Royal after that event, and if this is the case the 'Indian Queen' must have been one of Purcell's very latest compositions. It is remarkable that the composer did not set the Masque of Hymen with which the work ends. The music to this is by his brother, Daniel Purcell, and as Henry Purcell died in November 1695, it is not improbable that he was prevented by illness from finishing the opera and that the task was completed by his brother. The year 1695 would also agree with the publication of the songs, which were issued with the following title-page: "The | Songs | in the | Indian Queen: | As it is now Compos'd into an | Opera. | By Mr. *Henry Purcell*, | Composer in Ordinary to his Majesty. | And one of the Organists of His Majesty's Chapel-Royal. | London, | Printed by *J. Heptinstall*; and are to be Sold by *John May*, at his Shop under St. *Dunstan's* Church: And for *John Hudgbutt* at *Tho. Dring's*, Bookseller, at the | *Harrow* at *Clifford's-lane-end* in Fleetstreet. 1695. |"

This volume contains an advertisement, or dedication, by the publishers which is so extraordinary that it must be given in full, if only as a unique specimen of a bare-faced avowal of piracy. It is as follows:

"*The Publishers, to Mr. Henry Purcell.*

Sir,

Having had the good fortune to meet with the Score or Original Draught of your Incomparable Essay of Musick compos'd for the Play, call'd The

Indian Queen, It soon appear'd that we had found a Jewel of very great Value; on which account we were unwilling that so rich a Treasure should any longer lie bury'd in Oblivion; and that the Common-wealth of Musick should be depriv'd of so considerable a Benefit. Indeed we well knew your innate Modesty to be such, as not to be easily prevail'd upon to set forth any thing in Print, much less to Patronize your own Worke, although in some respects Inimitable. But in regard that (the Press being now open) any one might print an imperfect Copy of these admirable Songs, or publish them in the nature of a Common Ballad, We were so much the more emboldned to make this Attempt, even without acquainting you with our Design; not doubting but your accumstom'd Candor and Generosity will induce you to pardon this Presumption: As for our parts, if you shall think fit to condescend so far, we shall always endeavour to approve our selves,

Your obedient Servants,
J. MAY
J. HUDGEBUTT."

The exact date of this publication is not known, as it was not advertized in either the 'London Gazette' or 'The Post-Boy'.

The cast — as given in the Museum MS. — was as follows: The Inca of Peru — Mills; Montezuma — Powell; Acacis — Harland; Garrucca-Disney; the God of Dreams — Leveridge; Ameria — (left blank); Zempoalla — Mrs. Knight and Orazia — Mrs. Rogers. From the printed songs we obtain the further information that in the Prologue the Indian Boy was sung by Freeman and Quivera (the Indian Girl) by 'the Boy'; that Fame (in Act II) was sung by Freeman; in Act III the duet 'Ah, how happy are we' by Freeman and Church, and the song 'I attempt from love's sickness to fly' by Mrs. Cross, and that the last named artist also sang 'They tell us that yon mighty powers' in Act IV. The conjurer's song 'You twice ten hundred deities' appeared also in Book IV of 'Deliciae Musicae' (1696) and with several of the other songs was included in 'Orpheus Britannicus'. The songs from Daniel Purcell's share of 'The Indian Queen', (the Masque of Hymen at the end of Act V) were printed in the scarce 'First Book of the Second Volume' of 'Deliciae Musicae', the title-page of which states that it contains "The Additional Musick to the *Indian Queen*, by Mr. *Daniel Purcell*, as it is now Acted at *His Majesties Theatre*'. This book appeared at the beginning of 1695—6: its publication is advertized in the 'Post Boy' for Feb. 29 — March 3 of that year.

King Arthur.

The history of Purcell's 'King Arthur' has been so fully related by Professor Taylor, in the preface to the edition of the work which was printed by the Musical Antiquarian Society, that I do not propose to go into it as minutely as has been done with the rest of Purcell's work for the theatre. Since Professor Taylor's edition was given to the

world, the opera has been edited by Mr. G. E. P. Arkwright, Mr. Fuller Maitland and Mr. Cummings, but so far no absolutely complete copy of the original score has come to light, and all these editions contain a good deal, in the arrangement of the fragments gathered together from various sources, which must be regarded as conjectural. According to Roger North[1]) the work, like the 'Fairy Queen', was 'unfortunately lost', and it can only be hoped that some lucky searcher will recover the original score and enable some future edition to supply what is still missing and give us a complete and authoritative edition of what has always been regarded as Purcell's dramatic master-piece. For the present it must be enough to say that the book was written by Dryden, and was produced at the Queen's, or Dorset Garden Theatre, in 1691[2]), the dances (as Downes informs us) being arranged by Josiah Priest. From the same source we know that "the Play and Musick pleas'd the Court and City; and being well performed 'twas very gainful to the Company", though according to Cibber the success of this work and 'Dioclesian' (which preceded it) was more apparent than real, and the receipts did not suffice to keep the management out of debt, while the fact that everything was sacrificed to spectacle, and the regular actors were stinted in order to pay and dress the singers and dancers, evidently gave rise to a good deal of discontent. The book of 'King Arthur' was published in the year of its production, with the following title-page: "King Arthur: | or, | The British Worthy. | A *Dramatick* | Opera. | Perform'd at the *Queens* Theatre | By Their Majesties Servants. | *Written* by *Mr. Dryden.* | *Hic alta Theatris—Fundamenta locant: Scenis decora alta futuris.* Virg. Æneid. 1. | *Purpurea intexti tollunt aulæa Britanni.* Georg. 3. 10. | *Tanton' placuit concurrere motu.* Æneid. 11. | *Jupiter æternà Genteis in pace futuras?* | *Et celebrare Domestica facta.* Hor. | *London*, Printed for *Jacob Tonson*, at the Judges-Head | in *Chancery-Lane* near Fleetstreet, 1691. |"

The original cast comprised Betterton (King Arthur), Williams (Oswald), Hodgson (Conon), Kynaston (Merlin), Sandford (Osmond) Alexander (Aurelius), Bowen (Albanact), Harris (Guillamar), Mrs. Bracegirdle (Emmeline), Mrs. Richardson (Matilda), Mrs. Butler (Philidel) and Mrs. Bowman (Grimbald). The names of the various singers are not given, either in Tonson's edition of the play or in the various contemporary musical collections ('Orpheus Britannicus', 'Deliciae Musicae', 'Thesaurus Musicus' &c.) which contain fragments of the music. Of the actors recorded in the cast Mrs. Butler, as Philidel, had the most important singing part. Her name has already been mentioned in connec-

1) Memoirs of Musick, ed. Rimbault, 1846, p. 116.

2) Its publication is advertized in the 'London Gazette' for 4—8 June, 1691.

tion with 'Amphitryon', 'Cleomenes', and 'Dioclesian', but all that is known of her is the statement of Cibber[1]) that "Mrs. *Butler*, who had her Christian name of *Charlotte* given her by King *Charles*, was the Daughter of a decay'd Knight, and had the Honour of that Prince's Recommendation to the Theatre. She prov'd not only a good Actress, but was allow'd in those Days to sing and dance to great Perfection. In the Dramatick Operas of *Dioclesian* and that of *King Arthur*, she was a capital and admired Performer. In speaking, too, she had a sweet-ton'd Voice, which, with her naturally genteel Air and sensible Pronunciation, render'd her wholly Mistress of the Amiable in many serious Characters". According to Downes she entered the Duke's company about 1673. Cibber says that her salary in London was only 40/ a week and that being refused 50/ she accepted an engagement at Dublin in 1692.

King Richard the Second.

This play was an alteration from Shakespeare by Nahum Tate. In order to minimize the political allusions which the censorship found in it, it was played in 1681 as "The Sicilian Usurper", but in spite of the alterations, the performances were stopped after the second night. It was published with the following title-page: "The | History | of | King Richard | The Second | Acted at the Theatre Royal, | Under the Name of the | Sicilian Usurper. | With a Prefatory *Epistle* in Vindication of the | Author. | Occasion'd by the Prohibition of this | *Play* on the Stage. By N. Tate. | *Inultus ut Flebo Puer?* Hor. | *London*, | Printed for *Richard Tonson*, and *Jacob Tonson*, | at *Grays-Inn* Gate, and at the Judges-Head | in *Chancery-Lane* near *Fleet-street*, 1681".

No names of performers are given in the Dramatis Personae, but the Epilogue was spoken by a Mrs. Cook. The play contains two songs: 'Love's delights were past expressing' (sung in Act III) and 'Retir'd from any mortal's sight', in the Prison scene in Act IV. Of the former I have not succeeded in finding any setting, but the latter, with music by Purcell, occurs in the Fourth Book of Playford's 'Choice Ayres and Songs to sing to the Theorbo-Lute or Bass-Viol: Being most of the Newest *Ayrs* and *Songs* sung at Court and at the Publick Theatres. Composed by several Gentlemen of His Majesty's Musick and others" (1683). There is nothing to show in this publication whether Purcell's setting was sung at the original production of the play or whether he merely set the words as 'a single song'. If the former was the case it must have been one of the earliest occasions upon which he was connected with the Theatre.

1) 'Apology' (Ed. Lowe) I. p. 163.

The Knight of Malta.

The only fragment of Purcell's music connected with this play of Beaumont and Fletcher is the three-part catch, 'At the close of the evening'. The words of this do not occur in any extant edition of the play, but it is safe to assume that they were introduced in the opening scene of Act III, instead of the original 'Song by the Watch'. Dr. Rimbault, Dr. Cummings and Mr. Husk all give 1695 as the date of this composition, but it must have been written earlier, as it was first printed in 1691, in the Third Book of "Vinculum Societatis, or the Tie of good Company", where it is simply described as 'A Catch in Three parts by Mr. *Henry Purcell*', nothing being said as to any connexion with the 'Knight of Malta'. In the Fourth Edition of the Second Book of Playford's 'Pleasant Musical Companion .... Corrected and much enlarged', which appeared in 1701, it is, however, given as 'A Catch in the Play of the Knight of Malta'. The Second Edition of this collection, which was issued in 1686, does not contain it. I have not succeeded in finding a copy of the Third Edition, but I suspect that it is in this issue and that the year of publication was 1695, which gave Rimbault the date he has fixed for the composition. It must, however, have been written before 1691, and probably after 1686, though I can find no trace of the play's having been revived then or later.

The Libertine.

It has always seemed one of the strangest statements in the biographies of Purcell that he should have written music to Shadwell's play of 'The Libertine' in 1676, when he was only a boy of 18. Apart from the extreme unlikelihood of his being employed at the theatre at so young an age, the music, containing as it does such numbers as 'Nymphs and Shepherds', 'In these delightful fragrant groves' and the chorus of devils, 'Prepare, new guests draw near', is marked by such maturity and dramatic power that *ipso facto* it seemed almost impossible to have been the production of one who was still hardly out of his apprenticeship. A close examination of the evidence upon which the date 1676 rests shows, however, that here, as in the case of 'Abdelazer' and other supposed youthful works, there is reason to believe that the music to 'The Libertine' belongs, as a matter of fact, to the composer's ripest period.

Shadwell's play, which is a version of the immortal 'Don Juan' legend, was produced at Dorset Garden and printed in 1676. According to the 'Biographia Dramatica' it was reprinted in 1692, but no copy of this is in the British Museum. To judge, however, by a later edition

(1697), which agrees with that of 1676, no alterations in the play were made. The music required in the various acts is as follows:

Act I. 1) A Song, 'Thou joy of all our hearts'. A setting of this is said to occur in 'The Wit's Academy', a work published in 1677, which I have not been able to find. But the song is given, with music by Dr. William Turner, in the collection called 'New Ayres and Dialogues composed for Voices and Viols', which appeared in 1678, and also in Book II of Playford's 'Choice Ayres and Songs' (1679).

2) 'When you dispense your influence'. This song, also with Turner's music, but with the words altered to 'Cloris, when you dispense', &c., occurs also in both the last named collections.

Act II. 'Since Liberty Nature for all has designed'. No setting of this seems to have survived.

Act III. 'Woman who is by nature wild'. I have not succeeded in finding any setting of this song.

Act IV. In this Act there is a long scene of rustic merrymaking, in which both 'Nymphs and Shepherds' and 'In these delightful fragrant groves' occur. The earliest extant musical versions of these seem to be in the second edition of Book I of 'Orpheus Britannicus' (1706), in both cases entitled 'A single Song in the Libertine'.

Act V. The 'Song of Devils', 'Prepare, new guests draw near' does not exist in any contemporary printed setting, but Purcell's remarkable music to the scene is found in various MSS. The short instrumental introduction with which it opens was used by the composer for the Funeral Procession of Queen Mary, and has been printed in this form in the Quarterly of the International Musical Society for Jan. — March, 1903. In addition to this music there exists a song which is explicitly stated to have been sung in the play, although it is difficult to see where it can have been introduced. This occurs first in Book II of 'Deliciae Musicae' (1695) where it is headed 'The Trumpet Song, Sung by the Boy in the (Libertine destroy'd). Set by Mr. *Henry Purcell*'. The words are as follows: —

"To arms, heroick prince,
Glory, like love, has pow'rfull charms,
Let glory now thy soul ingross
And recompense its rival's loss.
Bid trumpets sound, and nothing name
But battles, conquests, triumph, fame."

This song was included in the second volume of 'Orpheus Britannicus', with the same heading, except that, instead of 'the Boy', the name of Mr. Bowen is given as the singer. This gives us an important clue to the date ,Libertine' music. It has already been stated that Jemmy Bowen sang of Pur-

cell's as 'the Boy' in 'Abdelazer' in 1695 and probably was the same boy whose name occurs among the singers in the Birthday Ode for Queen Mary, 'Celebrate this Festival', in 1692, while in 1695 he is called 'young Bowen' — most likely to distinguish him from the actor of the same name, who may have been his father. Now if Jemmy Bowen was singing with a boy's voice in 1695 it is impossible that he could have sung at the production of 'The Libertine' in 1676, and the introduction of the Trumpet Song must, therefore, refer to some unrecorded revival of the play. Moreover, in a copy of the 'Biographia Dramatica' in the British Museum, there is a manuscript note by Thomas Oliphant — whose knowledge of the music of this period was remarkably accurate — to the effect that 'a musical masque by H. Purcell was added in 1692' to 'The Libertine'. What Oliphant's authority for this statement was I have not been able to discover, but the date coincides with the issue of a reprint of the play, which may generally be taken as evidence of a revival at the theatre. From the publication of the song in 'Deliciae Musicae' in 1695, one might be tempted to conclude that a revival of 'The Libertine' had taken place in that or in the preceding year, but the evidence of the printed edition of the play certainly supports Oliphant's statement that 1692 is the real date of Purcell's music. In either case it is probable that he wrote music to supply what was either lost or unsuitable in the earlier setting of which Turner's songs formed part.

Love Triumphant.

'Love Triumphant' was Dryden's last dramatic work, and after its failure he ceased writing for the theatre. It is a particularly unpleasant play, and was received by the public according to its merits, being "damned by the universal cry of the town". Genest places the date of its production in 1693, on the strength of Malone's statement that it followed Congreve's 'Double Dealer', which was produced in November, but it seems more probable that it appeared early in 1694, as the first edition is advertized in the London Gazette for 12—15 March 1693—4. Malone[1]) also prints an anonymous letter dated 22 March, in which the writer gives an account of "Our Winter diversions" and chuckles over the failure which met both 'The Double Dealer' and 'Love Triumphant', which, combined with the success of Southerne's 'Fatal Marriage' the writer says will "encourage desponding minor poets, and vex huffing Dryden and Congreve to madness". In the Jan.-Feb. number of the 'Gentleman's Journal' Motteux says "I can tell you no news of '*Love Triumphant*' . . . since that Play has been printed long enough to have reach'd your hands

1) 'Historical Account of the English Stage' in Vol. I. Pt. II. of Malone's 1790 edition of Shakespeare.

before this", but an advertisement in the London Gazette for 5—8 March, 1693—4, shows that this, like other numbers of the Journal, was not issued until some time after the date it bears. The title-page of the original edition is as follows: "Love Triumphant; | or, | Nature will Prevail. | A | Tragi-Comedy | At it is Acted at the | Theatre Royal, | By Their Majesties Servants. | *Quod optanti Divum promittere nemo* | *Audêret, volvenda dies, en, attulit ultro.* Virg. | Written by Mr. *Dryden.* | London, | Printed for *Jacob Tonson*, at the *Judges Head* near | the *Inner-Temple-Gate* in *Fleet-street.* 1694." |

The cast included Kynaston (Veramond), Betterton (Alphonso), Williams (Garcia), Alexander (Ramirez), Dogget (Sancho), Powell (Carlos), Underhill (Lopez), Mrs. Betterton (Ximena), Mrs. Barry (Victoria), Mrs. Bracegirdle (Celidea), Mrs. Mountfort (Dalinda), and Mrs. Kent (the Nurse).

The music consists of three songs and a dance, but only the songs seem to have been preserved. They are: —

(1) 'A Song of Jealousie' — 'What state of life can be so blest', — in Act III., which was set by John Eccles and sung by Mrs. Hudson. It is printed in Book II of 'Thesaurus Musicus' (1694).

(2) A Song, 'How happy's the husband', the words of which are by Congreve and the music by Purcell. It is printed in Book II of 'Thesaurus Musicus', where it is entitled 'A Song in the last new Play call'd Love Triumphant, &c. Set by Mr. *H. Purcell*, and sung by Mrs. *Ayliff*'. The melody appears with a similar heading in 'Joyful Cuckoldom'.

(3) A 'Song for a Girl' (also in Act V) 'Young I am, and yet unskill'd'. The music to this is also by Eccles, and is printed in the 'Gentleman's Journal' for Jan.—Feb. 1693—4.

The Maid's last Prayer.

This play was brought out at the beginning of 1693, and its publication 'this day' is advertized in the London Gazette for 6—9 March, 1692—3. The title-page of the original edition is as follows: "The | Maid's last Prayer: | or, | Any, | Rather than Fail. | A Comedy. | As it is Acted at the | Theatre Royal, | By Their Majesties Servants. | Written by *Tho. Southerne.* | *Valeat res ludicra, si me* | *Palma negata, macrum; donata reducit opimum.* | Hor. Epist. 1. lib. 2. | *London,* | Printed for *R. Bentey*, in *Russel-street* in *Covent Garden,* and *J. Tonson* at the *Judges-Head* in *Chancery Lane.* 1693." |

The cast comprised Powell (Granger), Bowman (Gayman), Alexander (Garnish), Dogget (Lord Malepert), Blight (Sir Ruff Rencounter), Bowen, (Sir Symphony), Underhill (Capt. Drydrubb), Pinkethman (Porter to Sir Symphony's Musick Meeting), Mrs. Barry (Lady Malepert), Mrs. Bracegirdle (Lady Trickett), Mrs. Mountfort (Lady Susan Malepert), Mrs.

Rogers (Maria), Mrs. Betterton (Wishwell). Mrs. Leigh (Siam), Mrs. Kent (Florence), Mrs. Rachel Lee (Judy), Mrs. Perin (Christian) and Betty Allinson — a child — (Jano, a black page). The play is interesting as a record of contemporary manners and especially for a scene representing a 'Musick Meeting' at the house of Sir Symphony, a *fanatico per la musica.* In Act III there occurs a Song 'Prithee, my dear, do not be so peevish', the words of which were apparently read. The Concert Scene contains two songs. The first, "Tho' you make no return for my passion' is entitled 'A Song *set by Mr. H. Purcell* and *sung by Mrs.* Hodgson". It is printed with the music in Book I of 'Thesaurus Musicus' (1693), where the singer is stated to have been Mrs. Dyer; it also occurs (without any singer's name) in the 'Gentleman's Journal' for Jan. 1692—3. The second song 'No, no, resistance is but vain' is headed 'A Song, *written by* Anthony Henley *Esquire*, *Set by Mr.* Purcell and *sung by Mrs.* Ayliff, and *Mrs.* Hodgson'. It was printed in Book I of 'Deliciae Musicae' (1695) and again in 'Orpheus Britannicus'. In the last Act there occurs another song, 'Tell me no more I am deceiv'd, entitled 'A Song, *written by Mr.* Congreve, *Set by Mr.* Purcell, *and Sung by Mrs.* Ayliff'. This is given in the January number of the 'Gentleman's Journal' (1692—3) and in Book I of 'Thesaurus Musicus' as 'The 2d Song in the Maids last Prayer, Sung by Mrs. *Ayliff*'.

The Marriage-Hater Matched.

This comedy of D'Urfey's, one of his best works, was produced at the beginning of 1692. It is mentioned by Motteux in the 'Gentleman's Journal' for Jan.-Feb. 1691—2 as follows: "I send you the *Marriage-Hater Match'd*, a new Comedy by Mr. *Durfey*; it hath met with very good success, having been plaid six days together, and is a diverting Play." The first edition has the following title-page: "The | Marriage-Hater | Match'd: | A | Comedy. | Acted at the | Theatre Royal | By Their | Majesties Servants. | Written by *Tho. D'Urfey*, Gent. | *London*, | Printed for *Richard Parker*, at the *Unicorn* under the *Royal* | *Exchange;* and *Sam. Briscoe*, over against *Will's Coffee* | *House* in *Covent-Garden*. 1692. |"

The cast was a very long one. It included Bowman (Lord Brainless), Mountfort (Sir Philip Freewit), Sandford (Sir Lawrence Limber), Hodson (Captain Darewell), Leigh (Myen Heer van Grin), Bright (Bias), Dogget (Solon), Bowen (Callow), Trefuse (Mac Buffle), Smeaton (Thummum), Colley Cibber (Splutter), Mrs. Barry (Lady Subtle), Mrs. Cory (Lady Bumfiddle), Mrs. Bracegirdle (Phoebe), Mrs. Lascelles (Berenice), Mrs. Butler (La Pupsey) and Mrs. Lawson (Margery). In Act II there is a stage direction for an Italian song, but no words are given. In the same Act is a song 'How vile are the sordid intrigues of the town', which is

printed in Book IV of 'Comes Amoris' (1693) as "The Words made (and Set) by Mr. Durfey". A version of this also occurs in 'Joyful Cuckoldom' as 'The Disconsolate Lady's Complaint', with Purcell's name as composer, but it seems more probable that the music was really by D'Urfey. A third song in this Act 'Tantivee, high and low', is given (words only) in Vol. III of the second edition (1707) of D'Urfey's 'Pills', where it is stated to have been 'Writ by Mr. D'urfey and sung by Mr. Doggett', who, according to Downes, 'performed the part of *Solon* inimitably'. I have not found the music of this song. In Act III there are two songs, both of which are printed in the sixth book of 'The Banquet of Musick' (Licensed 17. Feb. 1691—2). The first of these, 'Great Jove once made love like a bull' 'The Song of *Monsieur le Chien*', was set by Mountfort; the second, 'A Scotch Song', 'Bony Lad, prithee lay thy pipe', was set by Thomas Tollet. In Act IV there is Dialogue between Solon and Berenice, 'Damon if I should receive your addresses', the music of which does not seem to have survived. Lastly, in Act V there is a Song in Two Parts 'As soon as the chaos', which is printed, without names of singers or any indication that it is from the play, in the first book of 'Orpheus Britannicns'. Setting aside the very doubtful 'How vile are the sordid intrigues of the town', this seems to have been Purcell's sole contribution to the music of the comedy.

The Married Beau.

The first edition of this comedy, by J. Crowne, was advertized in the London Gazette for June 14—18 1694. Its production must have taken place earlier in the year, as Motteux refers to it (in the 'Gentleman's Journal' for May) as 'new since my last'. The title-page is as follows "The | Married Beau: | or, The | Curious Impertinent, | A | Comedy: | Acted at the Theatre Royal, | By Their Majesties Servants. | Written by *Mr. Crowne.* | *London:* | Printed for *Richard Bentley*, at the Post-House in *Russel-Street* in *Covent-Garden.* 1694." | No cast is given with the Dramatis Personae, but we learn from the Epilogue that Dogget acted the part of Thorneback. An overture and eight act-tunes written by Purcell for this play are printed in 'Ayres for the Theatre' and besides this there occur two songs. The first of these, in Act II, 'Oh, fie! what mean I, foolish maid', was set by John Eccles; the words and voice part are printed (without composer's name) in the 1699 edition of Vol. I of D'Urfey's "Pills", and more fully in J. Eccles' "Collection of Songs", where it is stated to have been sung by Dogget. The second song is 'See where repenting Celia lies', which first appeared in Book III of 'Thesaurus Musicus' (1695) 'set by Mr. *H. Purcell*, Sung by Mrs. *Ayliff*', and was afterwards included in Book I of 'Orpheus Britannicus'.

The Massacre of Paris.

This play, though an early work of its author, Nat. Lee, was not produced until 1690. It was published in the same year, but I have not succeeded in tracing the date, as the publication was apparently not advertized. The title-page is as follows: "The | Massacre | of Paris: | A Tragedy. | As it is Acted at the | Theatre Royal | By Their | Majesties Servants. | Written by *Nat. Lee*, Gent. | *London*, | Printed for *R. Bentley* and *M. Magnes* at the Post-House | in *Russel-street* in *Covent-Garden*, 1690. |"

The cast comprised Mountfort (Charles IX), Williams (Guise) Kynaston (Cardinal of Lorraine), Pruet (Anjou), Harris (Gondi), Bowen (Lignoroles), Betterton (Admiral), Freeman (Cavagnes), Alexander (Langoiran), Bowman (Genius), Jorden (Antramont), Mrs. Betterton (the Queen Mother), Mrs. Barry (Marguerite), and Mrs. Knight (the Queen of Navarre). There are no stage directions as to any music, but it appears from 'Orpheus Britannicus' that the five lines allotted to the Genius, beginning "Thy Genius lo! from his sweet bed of rest" were "sung in the Play call'd, 'The Massacre of Paris'." No singer's name is given in 'Orpheus Britannicus' (in which Purcell's setting of the scene first appeared) but the music is written for a bass voice and it appears from the cast that the singer was Bowman. It is a singular fact, attention to which has never been previously drawn, that there exists a second and entirely different setting, also by Purcell, written for a soprano. This occurs in an early edition engraved by Cross, from which it seems that the singer was 'the Boy', i. e. Jemmy Bowen. This setting must have been written for a revival in which young Bowen took the part filled by Bowman at the original production.

The Mock Marriage.

This play, by an obscure dramatist named Thomas Scott, called by Gildon[1]) 'a young fellow of the Town, a Retainer, and kind of Pensioner to the Stage', was first played at the Dorset Garden Theatre in the autumn of 1695. Its recent production is referred to in a letter[2]) from John Dennis, the critic, to Walter Moyle, dated 26 Oct. 1695, and its publication was advertized in the London Gazette for 10—14 of the same month and year. The title-page is as follows: "The | Mock-Marriage. | A | Comedy, | Acted | At the *Theatre* in *Dorset* | *Garden*, | By His Majesty's Servants. | Written by Mr. *Scott*. | *Et Augusto recitantes mense Poetas*. | Juv. *Sat*. 3. | *London*, | Printed for *H. Rhodes*, in *Fleet-street*; *J. Harris*, in the *Poultry*; and *S. Briscoe*, in *Russel-street*, the Corner

1) 'A Comparison between the Two Stages'. 1702. p. 28.
2) Dennis, 'Letters upon Several Occasions'. 1696.

of | *Charles-street, Covent-Garden.* 1696. | *Advertisement. She Ventures, and He Wins:* A New Comedy. Written by | a Young Lady."

The play was a failure, though the author says in his preface that it was not designed for the stage, and succeeded above his expectations. The lengthy cast included Disney (Lord Goodland), Horden (Fairly), Powell (Willmot), Verbruggen (Belfont), Johnson (Sir Simon Barber), Lee (Sir Arthur Stately), Bullock (Landlady), Mrs. Knight (Lady Barter), Mrs. Rogers (Marina), Mrs. Verbruggen (Clarinda), Mrs. Finch (Flavia), Mrs. Newman (Betty), Mrs. Clark (Alice), Mrs. Powell (Quaker), and Mrs. Urwin (Daughter). In Act II there occurs a song, "O how you protest and solemnly lye', which was sung by Mrs. Knight. It was printed in Book III of 'Deliciae Musicae' (1696) with no composer's name, but in an early 18th MS. in the Music School Collection at Oxford (Bodl. MS. 26896) it is described as 'set by Mr. Henry Purcell'. In the following Act there is also a song 'Twas within a Furlong of Edinburgh Town', the words of which are by D'Urfey. The music of this is also printed (without heading, name of composer or singer) in 'Deliciae Musicae' and the words are in 'Pills to Purge Melancholy' and other similar collections. A single sheet edition of it, however, which is probably nearly contemporary with the production of the play, entitles it "A Scotch Song, Sung by the Girl, in the Mock Marriage, set by Mr. Henry Purcell, and sold at most Musick Shops in town". 'The Girl' was probably Miss Cross. Besides these two songs, the composition of which can only be doubtfully ascribed to Purcell, in the fourth Act there occurs 'A Roundelau by Mr. Motteux' beginning "Man is for the woman made". The music of this, 'Sung by Miss *Cross.* Set by Mr. *Henry Purcell*' is in 'Deliciae Musicae' (Book III), immediately following the other two songs. It may be mentioned that the Prologue was spoken by Miss Cross and the Epilogue by Mrs. Knight.

Oedipus.

This tragedy, the joint work of Dryden and Lee, was first played early in the season of 1678. Downes says that the first two Acts were by Dryden and the rest by Lee, but in a copy of the second (1682) edition preserved in the British Museum, which belonged in 1684 to one H. Jefferson, a manuscript note by the owner states that the first and third acts were written by Dryden and the other three by his collaborator. Moreover, Dryden himself, in the 'Vindication of the Duke of Guise' (1683) says: "I writ the first and third acts of 'Oedipus' and drew the scenery of the whole play". The title-page of the first edition is as follows: "Oedipus | A | Tragedy. | As it is Acted at His | Royal Highness | the Duke's Theatre. | The Authors | Mr. *Dryden*, and Mr. *Lee.* | *Hi pro-*

prium decus & partum indignantur honorem | *Ni teneant.* — Virgil. | *Vos exemplaria Graeca,* | *Nocturna versate manu, versate diurna.* Horat. | Licenced, *Jan.* 3. 1678/9. *Roger L'Estrange.* | *London,* | Printed for *R. Bentley* and *M. Magnes* in *Russel-street* | in *Covent Garden.* 1679.:"

The cast comprised Betterton (Oedipus), Smith (Adrastus), Samford (Creon), Harris (Tiresias), Crosby (Hoemon), Williams (Alcander and Ghost of Laius), Norris (Diocles), Bowman (Pyracmon), Gillo (Phorbas), Mrs. Betterton (Jocasta), Mrs. Lee (Eurydice) and Mrs. Evans (Mareto). Later editions of the work (probably representing revivals of the play) are dated 1682, 1687, 1692, 1696, &c. They are in nearly every respect reprints of the first edition, with the omission of the License and the name of Magnes from the publishers' firm and the addition of the number of the edition. The work requires a good deal of music. In Act I the curtain rises 'to a plaintive tune'; in Act II there is a Song to Apollo, 'Phoebus, God Belov'd of men' and in Act III there is an important Incantation scene, which is directed 'to be set through'. Of the latter a complete setting by Purcell exists, and a song from it, 'Hear ye sullen Pow'rs' was first printed in the second book of 'Orpheus Britannicus'. No setting seems to exist of the song in Act II and no trace of any music by any other composer than Purcell. From this it might be concluded that the music of the Incantation Scene which has survived was written for the original production. But against this must be set Downes' statement (so far as it is worth) that 'Theodosius' — produced in 1680 — was the first play for which Purcell wrote music, and also the passage in Dryden's preface to 'Amphitryon' to the effect that in Purcell "we have at length found an Englishman equal with the best abroad. . . At least, my opinion of him has been such, since his happy and judicious performances in the late opera [Dioclesian], and the experience I have had of him, in the setting my three songs for this 'Amphitryon'". If Purcell's music had been connected with 'Oedipus' in 1678, Dryden would hardly have written in these terms of him in 'Amphitryon', which was not produced until 1690. Moreover the 'Oedipus' music is remarkably fine, and shows no signs of youthful immaturity, so that it may be safely concluded that the original music to the play has disappeared, and that Purcell's setting was used for some revival later than 1690, probably for that in 1692, indicated by the issue of a new edition of the play in that year. It may be added that Burney distinctly states that the Incantation Scene was written for a revival of 'Oedipus' in 1692.

The old Bachelor.

The exact date of the production of Congreve's 'Old Bachelor' is not certainly known, but it is generally said to have taken place in Janu-

ary, 1692—93. This is confirmed by a passage in the 'Gentleman's Journal' for the following month, in which Motteux tells his readers that "the success of Mr. *Congreve's Old Bachelor* has been so extraordinary that I can tell you nothing new of that Comedy; you have doubtless read it before this, since it has been already printed thrice". The third edition was advertized in the London Gazette for 23—27 March. 1693, but I have not discovered any announcement of its predecessors, nor does the British Museum Library possess either of the earlier editions. The title-page of the first issue (from a copy in my own possession) is as follows "The | Old Bachelour, | A | Comedy. | As it is Acted at the | Theatre Royal, | By | Their Majesties Servants. | Written by Mr. *Congreve.* | *Quem tulit ad Scenam ventoso gloria Curru,* | *Exanimat lentus Spectator; sedulus inflat.* | *Sic leve, sic parvum est, animum quod laudis avarum* | *Subruit, aut reficit.* | Horat. Epist. I Lib. II. | *London*, Printed for *Peter Buck*, at the Sign of the *Temple* | near the *Inner Temple-Gate* in *Fleet-street*, 1693."|

The cast included Betterton (Heartwell), Powell (Bellmour), Williams (Vainlove), Alexander (Sharper), Bowen (Sir Joseph Wittol), Haines (Capt. Bluffe), Dogget (Fondlewife), Underhill (Setter), Mrs. Bracegirdle (Araminta), Mrs. Mountfort (Belinda), Mrs. Barry (Letitia), Mrs. Bowman (Silvia), and Mrs. Leigh (Lucy). Besides writing for the play an Overture and 6 Act Tunes (which are printed in "Ayres for the Theatre"), Purcell contributed two vocal numbers. The first is a song 'Thus to a ripe, consenting maid', in Act II, which is printed in Joyful Cuckoldom' and the second is a Two-Part Song, 'As Amoret and Thyrsis lay', in Act III, which appears in Book II of 'Orpheus Britannicus'. In neither case are the names of any singers given. In Act III there is also a 'Dance of Anticks', the music for which was doubtless one of the tunes printed in 'Ayres for the Theatre'.

Oroonoko.

This play, by T. Southerne, was produced in the early winter of 1695. Its publication is advertized in the 'Post Boy' for Dec. 16. as on that day. The plot is founded on a story by Mrs. Aphra Behn, and Gildon[1]) says that "it had indeed uncommon success, and the Quality of both sexes were very kind to the Play, and to the Poet". As the production took place after the secession to Lincoln's Inn Fields, it is not surprising to find that the cast was not very remarkable. It consisted of Verbruggen (Oroonoko), Powell (Aboan), Williams (Governor), Harland (Blanford), Horden (Stanmore), Mills (Jack Stanmore), Johnson (Driver), Michael Lee (Daniel), Simpson (Hottman), Mrs. Rogers (Imorinda), Mrs. Knight (Widow

1) 'Comparison between the Two Stages'. 1702. p. 30.

Lackitt), Mrs. Verbruggen (Charlotte Welldon), and Mrs. Lucas (Lucia Welldon). The title-page of the first edition reads as follows: — "Oroonoko: | A | Tragedy | As it is Acted at the | Theatre-Royal, | By His Majesty's Servants. | Written by *Tho. Southerne.* | *Quo fata trahunt, virtus secura sequetur.* Lucan. | *Virtus recludens immeritis mori* | *Cœlum, negata tentat iter viâ.* Hor. Od. 2. Lib. 3. | *London.* | Printed for *H. Playford* in the *Temple-Change*, *B. Tooke* | at the *Middle-Temple Gate.* And *S. Buckley* at the | *Dolphin* against *St. Dunstan's* Church in *Fleet-street.* | MDCXCVI. |"

Some instrumental music to the play, by Paisible, exists in a MS. in the Library of the Royal College of Music. The vocal numbers are confined to the third scene of Act II, in which slaves sing the following songs: (1) 'A Lass there lives upon the Green'; described as 'A Song (By an unknown hand.) Sett by Mr. *Courtevill*, and sung by the Boy to *Miss Cross*'. (2) 'Bright Cynthia's Pow'r' — 'A Song, by Mr. *Cheek.* Sett by Mr. *Courtevill*, and sung by Mr. *Leveridge*'. The music of both of these songs is printed in Book IV of 'Deliciae Musicae' (1696), together with a third number, 'Celemene, pray tell me', entitled: 'A Dialogue Sung in Oroonoko, by the Boy and Girl. Sett by Mr. *Henry Purcell*'. The words of this are by D'Urfey, and are printed in his 'Songs Compleat' (1719) as 'A new Dialogue: Set by Mr. Henry Purcell, Sung by a Boy and Girl at the Play-House'. An early manuscript copy of the dialogue exists in the British Museum (*Ad. MS. 31,448*), from which we learn that the Boy and Girl were Jemmy Bowen and Miss Cross. There is however a difficulty about this duet. An early engraved copy of it, dating certainly before 1704, exists in the Museum and other collections with the heading: 'A Dialogue in the Second Part of the Conquest of Granada. The words by Mr. Tho. D'Urfey. Set by Mr. Henry Purcell. Sung by the Boy and Girl and exactly engrav'd by Tho. Cross'. Dryden's 'Conquest of Granada' was first printed in 1672, and editions of it exist dated 1673, 1678, 1687, and 1695, in none of which, however, 'Celemene, pray tell me' is found. If, however, the date 1695 represents that of a revival of the play, it is possible that young Bowen and Miss Cross may have sung in it then, and introduced Purcell and D'Urfey's Dialogue instead of the 'Song in two Parts' in Act IV, the original music to which, by N. Staggins, is printed in 'Choice Ayres' (1673). 'Oroonoko' must have been produced either immediately before or very shortly after the date of Purcell's death; on the title-page of the fourth book of 'Deliciae Musicae' he is styled 'the Late Famous Mr. *Henry Purcell*'. The probability seems to be that sometimes in 1695 'Celemene, pray tell me' was sung by Bowen and Miss Cross in both plays, and it is not possible to say to which should be assigned the

priority. Any way, if 'The Conquest of Granada' is to figure in lists of plays for which Purcell wrote music, 'Oroonoko' must be omitted, and *vice versa*. In 'Orpheus Britannicus', as in 'Deliciae Musicae', the dialogue is given as from 'Oroonoko', and I have, therefore, thought it better to accept these headings in preference to that of Cross's single sheet.

Pausanias.

According to Baker this play was written by one Norton, of whom nothing seems to be known. It was probably produced either late in 1695 or early in 1696, but I have not been able to find any advertisement of its publication. It was printed with a dedication by Thomas Southerne to Anthony Henley; the title-page is as follows: —

"Pausanias | The | Betrayer | of his | Country. | A | Tragedy, | Acted at the | Theatre Royal, | By His Majesties Servants. | *Written by a Person of Quality.* | *London*, | Printed for *Abel Roper*, *E. Wilkinson*, and *Roger Clavell* | in *Fleetstreet.* 1696. ," The cast included Verbruggen (Pausanias), Cibber (Artabazes), Pinkethman (Polaemon), Horden (Lysander), Mrs. Rogers (Ancilthea), Mrs. Knight (Pandora), and Mrs. Lucas (Mawkino). The music consists of two vocal numbers in Act III and a Sacrifice Scene in Act V. The last was set by Daniel Purcell, and is preserved in a Manuscript at St. Michael's College, Tenbury. "Sweeter than roses, or cool Evening's breeze", the first song, is printed as 'A Single Song' in Vol. I of 'Orpheus Britannicus'. The Dialogue which follows it, 'My dearest, my fairest', apparently did not see the light until the issue of Walsh's 'Orpheus Britannicus' (a different publication to that by H. Playford with the same name), where it is given as 'A Dialogue between Mr. Cooke and Mrs. Hudgson', set by Henry Purcell. Both numbers must be ranked among the composer's latest compositions.

Regulus.

This play, by John Crowne, though not published until 1694[1]), was acted in the spring of 1692. Motteux alludes to it more than once in the 'Gentleman's Journal'. In the number for May, 1692 he says: "We are promised Mr. *Crown's Regulus*, before the Long Vacation", and in the next number there is the following passage about the play: "Regulus, with the Factions of *Carthage*, by Mr. *Crown*, was acted the last week; that tragedy is intermixed with a vein of Comedy You have seen his works in both. Terence tells us, *Dubiam fortunatam esse scenicam*; and if that great Author had occasion to complain, those of our Age may

1) I suspect that the date 1694 on the title-page of the first edition is a misprint for 1692, as in the April 'Gentleman's Journal' for 1692 Motteux says the play was in the press.

well comfort themselves if the Town deceives their expectation". The cast included Betterton (Regulus), Kynaston (Metellus), Mountfort (Asdrubal), Leigh (Gisgon), Underhill (Hiarbas), Dogget (Batto), Sandford (Hamilcar), Williams (Xantippus) and Mrs. Barry (Fulvia); the title-page of the first edition is as follows: "Regulus: | A | Tragedy. | As it is Acted by Their | Majesties Servants. | Written by Mr. *Crown.* | *London,* | Printed for *James Knapton*, at the *Crown* in St. *Paul's*-Church-yard, 1694. | *Advertisement* |" — etc.

Two vocal numbers occur in the play. Of the second, a Chorus in Act IV, 'Down with your sprightly wine' no setting seems to have survived. The first is a song in Act II 'Ah me! to many deaths decreed'. It first appeared in the August number of the 'Gentleman's Journal' for 1692. Crowne's name is given as the author of the words, but nothing is said as to its being from 'Regulus' and the same omission is made in Book I of 'Orpheus Britannicus', in which it is reprinted. But Motteux fortunately has preserved the name of the singer in the following passage: "The first of the three songs which I send you is set by Mr. *Purcell* the *Italian* way; had you heard it sung by Mrs. Ayliff you would have own'd that there is no pleasure like that which good Notes, when so divinely sung, can create".

The Richmond Heiress.

This Comedy of D'Urfey's was produced in the spring of 1693. In the April number of the 'Gentleman's Journal' Motteux says it had been brought out 'since my last', and its publication was announced in the London Gazette for 15—18 May. The title-page is as follows: "The | Richmond Heiress: | or, a | Woman Once in the Right. | A Comedy, | Acted | at the Theatre Royal, | By Their Majesties Servants. | Written by *Tho. D'Urfey*, Gent. | *London*, | Printed for *Samuel Briscoe*, over-against *Will's* Coffee-House | in *Covent-Garden*. 1693." | It was acted by Freeman (Sir Charles Romance), Bright (Sir Quibble Quere), Powell (Tom Romance), Sandford (Dr. Guiacum), Williams (Frederick), Bowman (Rice ap Shinkin), Underhill (Dick Stockjobb), Hudson (Hotspur), Dogget (Quickwit), Bowen (Cunnington), Mrs. Bracegirdle (Fulvia), Mrs. Barry (Sophronia), Mrs. Bowman (Mrs. Stockjobb), Mrs. Knight (Madam Squeamish) and Mrs. Lee (Marmatella). The dedication is dated 6 May 1693. The words of three of the vocal numbers are printed at the beginning of the play, which required a good deal of music.

Act II. (1) 'How vile are the sordid intrigues of the town'. This was introduced from 'The Marriage-Hater Match'd', under which heading it has been already discussed.

(2) 'Behold the man that with gigantick might'. This is 'A Song in

parts, between a mad Man, and a mad Woman'. The music, by Purcell, is printed in 'Orpheus Britannicus', Vol. I, 'Sung by Mr. Reading and Mrs. Ayliff'. Later editions (in Walsh's 'Orpheus Britannicus' and other copies) give the names of singers as 'Mr. Leveridge and Mrs. Lynsey'.

(3) A Dialogue between Fulvia and Quickwit, beginning 'By those Pigsnies that stars do seem'. It was set by John Eccles, and is printed in 'Joyful Cuckoldom' 'Sung by Mr. Dogget and Mrs. Bracegirdle', 'Set by Mr. John Eccles, and corrected by him', engraved by Thos. Cross and dated 1693.

Act. IV. 'A Catch in Three Parts in praise of Punch'. No words are given, but I suspect that this was the catch by Purcell, 'Bring the bowl and cool Nantz', the earliest edition of which occurs in 'Joyful Cuckoldom'.

'Shinken's Song to the Harp', 'Of noble race was Shinken'. The exact place where this was introduced is not given, but it is stated that it occurred in this Act. The song is generally considered a genuine Welsh tune and it is printed, without any composer's name, in Book I of 'Thesaurus Musicus' (1693).

In the last Act there is a song 'All Europe is now in confusion', the words of which are only printed at the beginning of the play. Of this I have found no musical setting. In Vol. I of 'The Merry Musician' (1716 ed.) there is a song 'Maiden fresh as a Rose', stated to have been sung by Mr. Pack in this play. This was probably introduced at a later date. The tune of the song is that known as 'A Trip to Marrow bone'.

The Rival Sisters.

This Tragedy was written by Robert Gould, and produced in the autum of 1695. Its publication is advertized in the 'London Gazette' for 7—11 Nov. 1695, and it was acted by Disney (Vilarezo), Verbruggen (Sebastian), Powell, Junior (Antonio), Williams (Alonzo), Horden (Vilander), Johnson (Gerardo), Thomas Kent (Diego), Mrs. Knight (Catalina), Mrs. Rogers (Berinthia), Miss Cross (Alphanta), Mrs. Verbruggen (Ansilva), Mrs. Seagrove (Julia) and Mrs. Newman (Clara). The title-page is as follows: — "The | Rival Sisters: | or, | The Violence of Love, | A | Tragedy. | As it is Acted at the | Theatre-Royal | By | His Majesty's Servants. | Written by Mr. *Gould.* | *London,* | Printed for *Richard Bently* in *Russel-Street, Covent-Garden; Francis* | *Saunders* in the *New Exchange*, and *James Knapton* at the | *Crown* in St. *Paul's* Church-yard. 1696."|

In the British Museum (Ad. MS. 35043) there is an instrumental March from the play, and the Royal College of Music Library contains the 1st Violin and Figured Bass parts of an Overture and eight Act Tunes stated to be by 'Mr. Purcell'; in the same Library there is a complete

copy of the Overture only, but with the name of 'Ridgly' as that of the composer. If this music is by Henry Purcell, and it does not seem unworthy of his pen, it must be one of his latest compositions. The songs are as follows: —

Act I. 'Not though I know he fondly lies'. Of this no setting has survived.

Act II. (1) 'Caelia has a thousand charms'. This is printed, with music by Purcell, in Book III of 'Deliciae Musicae' (1696). It also occurs in Book I of 'Orpheus Britannicus', and there is an engraved edition of it (by Walsh) stating that it was 'Sung by the Boy'. The version in 'Deliciae Musicae' gives his name — 'Sung by Young Bowen'.

(2) 'An Antick by Foresters with other Dancing', followed by a 'Dialogue by a Shepherd and Shepherdess', beginning 'To me y'ave made a thousand vows'. The music for the dances was doubtless some of that preserved in the Royal College Manuscripts. The Dialogue was set by Dr. Blow, and is printed in his 'Amphion Anglicus' (1700).

Act III. 'Fair, and soft, and gay and young'. Settings of these words are frequently found in collections of the first half of the 18th century but no composers names are given and they are all probably of later date than the production of the play.

Act IV. 'Take not a woman's anger ill'. This song, by Purcell, 'Sung by Mr. Leaverige' is printed in Book III of 'Deliciae Musicae'.

In addition to the above, the last-named collection contains a song which is not given in the printed editions of the play. This is 'How happy is she' 'A Song in the *Rival-Sisters*, Set by Mr. *Henry Purcell.* Sung by *Miss Cross*'. It may possibly have been introduced instead of one of the songs of which no contemporary setting exists.

Rule a Wife and Have a Wife.

According to Downes, after the union of the King's and the Duke's companies (in 1682), "the mixt Company .... Reviv'd the several old and modern Plays that were the Propriety of *Mr. Killigrew*, as, *Rule a Wife, and have a Wife: Mr. Betterton* acting *Michael Perez: Don Leon, Mr. Smith: Cacafogo, Mr. Cartwright: Margaretta, Mrs. Barry: Estiphonia, Mrs. Cook*", &c. The play, by John Fletcher, was originally printed in 1640, and it is not possible to fix exactly the date of the revival, or revivals, alluded to by Downes. There are no songs in the original, but the 'Gentleman's Journal' for April, 1694, contains a Song, 'There's not a Swain', entitled 'A Song, the Notes by Mr. *Henry Purcell.* The Words fitted to the Tune by *N. Henley*, Esq', and the voice part is given in 'Joyful Cuckoldom' with the statement that it is 'A Song in the Play call'd Rule a Wife, and Have a Wife. Set by

Mr. *H. Purcell.* Sung by Mrs. Hudson'. From these two versions it may be concluded that the song dates from the end of 1693, and was probably introduced into a revival of the play about that date.

Sir Antony Love.

This Comedy was written by Thomas Southerne, and was produced at the Theatre Royal towards the end of 1690. The first edition, advertized in the 'London Gazette' for 19—22 December, bears the following title: — "Sir Anthony Love: | or, | The Rambling Lady. | A | Comedy. | As it is Acted at the Theatre Royal by | Their Majesties Servants. | Written by *Thos. Southerne.* | *Artis severæ si quis amat effectus, Mentemque magnis applicat,* — | — *det primos versibus annos,* | *Maeoniumque bibat foelici pectora fontem.* | Petro. Arb. Satyr. pag. 3. | *London:* | Printed for *Joseph Fox* at the *Seven Stars* in *Westminster*- | *Hall*, and *Abel Roper* at the *Mitre* near *Temple Bar.* 1691. | There is lately Published, *Distressed Innocence:* Or, *the Princess* | *of Persia.* Written by *E. Settle.* |" The actors who took part in the production were Mountfort (Valentine), Williams (Ilford), Bowen (Sir Gentle Golding), Anthony Leigh (Abbé), Hodgson (Count Canaile), Sandford (Count Verole), Powell Junior (Palmer), Bright (Wait-well), Kirkham (Traffique), Michael Lee (Cortaut), Cibber (Servant to Sir Gentle), Thomas Kent (Servant to Ilford), Mrs. Mountfort (Sir Anthony Love), Mrs. Butler (Floriante), Mrs. Bracegirdle (Charlotte) and Mrs. Knight (Volante). The music seems to have been written entirely by Purcell. It consists of an Overture, Prelude and Song 'Pursuing Beauty', a Dialogue 'No more, Sir, no more', a Song 'In vain Clemene', and a set of variations on a ground, probably for Violin and Bass. All these are preserved in a manuscript at St. Michael's, Tenbury. The words of the vocal numbers are printed at the end of the play, and from them we gather that 'Pursuing Beauty' was sung in Act II, the Dialogue in Act IV, and 'In vain Clemene', the words of which are by Major General Sackvile, in Act V. The music of the Dialogue, 'Sung by Mr. Bowman and Mrs. Butler' were printed in Book III of 'Vinculum Societatis, or the Tie of Good Company', and 'In vain Clemene' appeared in the sixth Book of the 'Banquet of Musick', which was licensed Feb. 17, 1691—2.

Sir Barnaby Whigg.

Genest shows from internal evidence that this comedy of D'Urfey's could not have been produced before December, 1681. The London Gazettes at that time contain no advertisements of the publication of plays, but the work was probably issued shortly after; the title-page of the first edition reads as follows: "Sir Barnaby Whigg: | (Or,) *No Wit*

like a Womans. | A | Comedy. | As it is | Acted by their Majesties Servants | At the | Theatre-Royal. | Written by Thomas Durfey, *Gent.* | *Quiquid agunt homines, votum, timor, Ira, voluptas,* | *Gaudia, discursus nostri farrago libelli est.* Juvenal. | *London,* | Printed by *A. G.* and *J. P.* for *Joseph Hindmarsh,* | at the *Black* | *Bull* in *Cornhil.* 1681. |"

The actors were Clark (Wilding), Goodman (Townly), Jermaine (Sir Walter Wiseacre), Griffin (Captain Porpuss), Powell (Sir Barnaby Whigg), Perin (Benedick), Cook (Swift), Mrs. Corbet (Gratiana), Mrs. Cook (Livia), Mrs. Moyle (Millicent), and Mrs. Percival — afterwards successively Mrs. Mountfort and Mrs. Verbruggen — (Winifrid). There are two songs in the play, besides some dances, but all that has survived is a setting of "The Storm", a song in the first act which begins 'Blow, Boreas, blow!' This was set by Purcell, and was first printed in "A Third Collection of New Songs, Never Printed before. *The* Words by *Mr.* D'Urfey, Set to *Music* by the Best Masters in that Science . . . With Thorow-Basses for the *Theorbo,* and *Bass-Viol. London,* Printed by *J. P.* for Joseph Hindmarsh . . . 1685." It was afterwards included, as 'A Single Song,' in 'Orpheus Britannicus,' but in neither work is there any allusion to its having been taken from Fletcher's play. Dr. Burney (History of Music, III. p. 494,) says that "'Blow, Boreas, blow,' "was in great favour during my youth, among the early admirers of Purcell; but this seems now more superannuated than any of his popular songs."

Sophonisba.

Mr. Sidney Lee, in his article on Nat. Lee in Vol. XXXII of the Dictionary of National Biography, states that for this tragedy "Purcell wrote the earliest music prepared by him for the stage." The statement is difficult of proof, and rests on the assumption that the one song of Purcell's, the words of which are taken from the play, formed part of the work at its original production at the Theatre Royal in 1676. The title-page of the original edition is as follows: — "Sophonisba, | Or | Hannibal's Overthrow. | A | Tragedy, | Acted at the | Theatre-Royall, | By their | Majesties Servants. | *Written by* Nathaniel Lee, *Gent.* | Praecipitandus est liber spiritus, *Petronius.* | *London.* | Printed for *J. Magnes* and *R. Bentley* | in *Russel-street* in *Covent-Garden* near | the *Piazza's,* Anno Domini, MDCLXXVI. |"

Other editions were issued in 1685 and 1693, probably representing dates when the play was revived. The cast given in the 1676 edition comprises Mohun (Hannibal), Watts (Maherbal), Harris (Bomilcar), Kynaston (Scipio), Wintersel (Lelius), Hart (Massinissa), Clarke (Massina), Mrs. Cosh (probably Cox) (Sophonisba) and Mrs. Damport (Rosalinda). In the 1685 and 1693 editions Burt is Maherbal, Wintersel or Winter-

shal — Bomilcar, Lydall — Lelius, Mrs. Cox — Sophonisba and Mrs. Boutell — Rosalinda. The following additional names appear: Watson (Varro), Powell (Trebellius), Griffin (Menander), Mrs. Cory (Cumana), and Mrs. Nep (Aglave). The last-named actress is Pepys's Mrs. Knipp, "the most excellent, mad-humoured thing, and sings the noblest that ever I heard in my life!" The part of Aglave is that of a priestess, who sings a few lines in the opening scene of Act IV.; if Mrs. Knipp actually appeared in it so late as either 1685 or 1693 she must have remained on the stage later than is usually supposed. With the exception of the alterations and additions noted, the casts of the 1685 and 1693 editions agree with that of 1676.

The play requires a good deal of music. In Act I 'soft musick is heard;' in Act III 'Trumpets sound a lofty March' and in Act IV the Sacrifice Scene includes two songs 'Beneath the Poplar's shadow lay me' and 'Hark, hark, the Drums rattle,' besides a Dance of Spirits. But of all this nothing has survived except a setting of the first verses of 'Beneath the Poplar's shadow,' which appears as 'A Mad Song' in the second book of 'Orpheus Britannicus,' without any allusion to the play from which the words are derived. If the song was written for the 1676 production, it must be one of Purcell's earliest efforts, and it is curious that the unknown editor of 'Orpheus Britannicus' should have selected it and yet have passed over the songs from 'Theodosius,' which date from 1680. But the style of the music certainly seems to point to its having been written at a later date, and if it was ever used in the play, it seems more probable that it dates from a revival in 1685 or 1693.

The Spanish Friar.

This was one of Dryden's most successful plays. It was originally brought out at the Duke's Theatre in 1681, and Downes chronicles that 'twas Admirably Acted, and produc'd vast Profit to the Company.' The Title-page is as follows:

"The | Spanish | Fryar | or, | The Double Discovery. | Acted at the Duke's Theatre. | *Vt melius possis fallere, sume togam.* — Ma. | — *Alterna revisens* | *Lusit, et in solido rursus fortuna locavit.* Vir. | Written by *John Dryden*, Servant to | His Majesty. | *London*, | Printed for *Richard Tonson* and *Jacob Tonson*, at *Grays-* | *inn-gate*, in *Grays-inn-lane*, and at the *Judge's-* | *Head*, in *Chancery-Lane*, 1681. |"

A second edition appeared in 1686, a third in 1690 and a fourth in 1695. The title-pages contain some small changes, such as the substitution of 'Theatre-Royal' for 'Duke's Theatre,' but the cast in all is the same. It consisted of Betterton (Torrismond), Williams (Bertram),

Wiltshire (Alphonso), Smith (Lorenzo), Gillow (Raymond), Underhill (Pedro), Nokes (Gomez), Lee (Dominic), Mrs. Barry (Leonora) and Mrs. Betterton (Elvira).

The strong Protestant spirit of the play caused it to be prohibited during the reign of Charles II. but it was the first drama which Queen Mary saw after her accession, and it is recorded in a letter from Lord Nottingham (quoted by Malone and Sir Walter Scott in their editions of Dryden's Dramatic Works) that "some unhappy expressions [in it] . . . put her in some disorder, and forced her to hold up her fan, and often look behind her, and call for her palatine and hood, and anything she could next think of; while those who were in the pit before her, turned their heads over their shoulders, and all in general directed their looks toward her, whenever their fancy led them to make any application of what was said." 'The Spanish Friar' contains two situations in which music is required. In Act I there is a Procession, with a chorus 'Look down, ye bless'd above,' of which I have found no setting. In Act V. a song occurs, 'Farewell, ungrateful traitor,' the words of which are reprinted in 'Wit and Drollery,' a collection published in 1682, and again, with a tune by Pack, in Vol. IV of the second edition of 'Pills to Purge Melancholy,' (1709).

Purcell's connection with the play consists in a song 'Whilst I with grief', which appeared first in Book I (1695) of 'Deliciae Musicae' (licensed 3rd April, 1695) and entitled 'A Song on Mrs. Bracegirdle's Singing' (I burn &c.) in the 2nd Part of *Don-Quixote.*' It appears with the same title in 'Orpheus Britannicus', but its introduction in 'The Spanish Friar' is proved by the existence of an early single-sheet edition, in which it is headed 'A new Song Sung in the Spanish Friar, set by Mr. Henry Purcell Engraven for I. Walsh'. The allusion to Eccles' song, which occurs in the second part of Don Quixote, fixes the date of Purcell's 'Whilst I with grief' as either 1694 or early in 1695.

The Tempest.

According to Downes there was played in 1673 at Dorset Garden "The Tempest, (or) the Inchanted Island, made into an Opera by Mr. *Shadwell*, having all New in it; as Scenes, Machines; particularly, one Scene Painted with Myriads of *Ariel* Spirits; and another flying away, with a Table Furnish't out with Fruits, Sweet meats and all sorts of Viands; just when Duke *Trinculo* and his Companions were going to Dinner; all was things perform'd in it so Admirably well, that not any succeeding Opera got more Money". Three years earlier a version of Shakespeare's play by Davenant and Dryden had been published, which Pepys seems to have seen performed on 7th Nov. 1667. This was re-

printed with considerable alterations in 1676 and 1690. In the 1670 version the song in Act II, 'Arise, ye, subterranean winds', does not occur, but it is to be found in those of 1676 and 1690. In the latter there are more scenic directions than in the former and the first Act opens with the following interesting description of the orchestra: "The Front of the Stage is open'd and the Band of 24 Violins, with the Harpsicals and Theorbo's which accompany the Voices, are plac'd between the Pit and the Stage. While the Overture is playing, the Curtain rises, &c". In 1670 the Masque of the later editions is absent; Milcha, a female spirit in love with Ariel, appears first in 1676; the division of the Acts is also different, and the lines beginning: 'The Powers above may pardon or reprieve', which Mr. Saintsbury[1]) considers point to the alterations in the two editions having been made in the first years of James II, occur in the 1670 version but not in those of 1676 and 1690.

It seems almost certain that these changes represent the alterations made by Shadwell for the Dorset Garden production in 1673. In 1675 Matthew Locke published his Opera of Psyche, added to which are the following instrumental numbers from the 'Tempest' music:

First Music.
Introduction, Second Galliard, gavot.
Second Music.
Saraband, Lilk.
Curtain Tune.
Four Act Tunes: Rustic air, Minuet, Corant, Martial Jig.
Conclusion: Canon 4 in 2.

From Locke's Preface — which is rather ambiguously worded — it seems that the 'Entries and Dances' were omitted from this publication by the consent of their author, who was possibly Draghi. About the same time as the publication of 'Psyche' there appeared (without date, title-page or name of printer) a collection entitled 'The Ariel's Songs in the Tempest'. The type used shows that this was printed by Playford; its contents are as follows:

Come unto these yellow sands (Banister.).

Dry those eyes. (Banister.)

Go thy way, 'Eccho Song 'twixt Ferdinand and Ariel'. (Banister.)

Adieu to the pleasures. 'Dorinda lamenting the loss of her Amintas.' (J. Hart.)

Full fathom five. (Banister.)

Where the bee sucks. 'Sung in the Machines by Ariel's Spirits.' (Pelham Humphreys.)

---

1) 'Dramatic Works of Dryden' III. 207. (1882).

A comparison with the 1676 and 1690 editions shows that none of these publications give any music for the following:

Act I. 'Where does the black fiend Ambition.' 'Arise ye subterranean winds.'

Act IV. The music demanded by Caliban and the Dance of Spirits.

Act V. The whole of the Masque.

A setting of 'Arise ye subterranean winds', entitled 'A Song in the Tempest. The Words, by Mr. Shadwell', is printed in Part II of Pietro Reggio's [1]) Songs, the publication of which was advertized in the 'London Gazette' in 1680. Another copy of the same setting, but ascribed to Grabu, exists in Brit. Mus. Ad. Ms. 19,759, and a third, with Reggio's name, in Ad. Ms. 29,397, which was written between 1682 and 1690. In addition to the above, there was printed in Book III of 'Deliciae Musicae' (dated 1696, but evidently published at the end of 1695) 'Dear pretty youth', 'A New Song in the *Tempest*, sung by Miss *Cross* to her Lover, who is supposed Dead. Set by Mr. *Henry Purcell.*' This song is also included in 'Orpheus Britannicus' and there exists an early single sheet version of it headed 'A Song sung by the Girl in the Tempest. Set by Mr. H. Purcell and exactly engrav'd by Thos: Cross." Early manuscript copies of it are also in existence. The words of this song do not occur in any version of the libretto known to me. The only other trace of the music which we possess in print before a much later date, is a song 'Now comes joyful peace' which is printed in Vol. V of the 1714 edition of 'Pills to Purge Melancholy.' No composer's name or indication as to the source of the tune is given, though it is a corrupt version of Purcell's 'Come unto these yellow sands.' The song also appears in Vol. I of the 'Merry Musician' (1716) as 'A Welcome to the happy Peace: A new Song, the words by Mr. D'Urfey.'

About 1790 the music to 'The Tempest,' as we now possess it, was first printed by B. Goodison. Some copies of this edition contain the following Preface:

"The Tempest is one of the earliest and best of Purcell's Compositions for the Stage . . . The words differ in many places from Dryden's Play; in the Mask, almost entirely: it is supposed, that they were altered when the Play was made into an Opera by Shadwell, and that Purcell was then employed to compose new Music for them: the former Music for the Play was probably composed by Matthew Lock, and the Instrumental part of it which he published in 1695 [1675], retained in the Opera." Goodison is correct in pointing out that the Masque, as con-

1) Pietro Reggio, of Modena, died in London on July 23rd 1685 and was buried in St. Giles's in the Fields.

tained in this Music, is quite different to that in any of the printed texts, but it has been already shown that the Masque appeared first in 1676, which probably represents the date of Shadwell version. Of this no musical setting is extant, with the single exception of Reggio's song, and Purcell's version therefore represents a third alteration of the original play of Davenant and Dryden. Burney ascribes this to the year 1690, but the printed text of that year is identical with that of 1676. Goodison moreover does not seem to have known of the existence of 'The Ariel's Songs in the Tempest', with their settings by Banister, Hart and Pelham Humphreys, and it is difficult to believe that if Purcell's music was written at this time nothing from it should have appeared in the various song-books of the period which have been so frequently alluded to in these pages. 'Æolus you must appear' was first printed in 1776, in Hawkins' 'History of Music', but for the rest of the music, with the exception of 'Dear pretty youth', and the tune of 'Come unto these yellow sands' as given in 'Pills to Purge Melancholy', we are entirely without early printed sources.

The absence of early MSS. (except of 'Dear pretty youth') is not less remarkable. The British Museum, Buckingham Palace, Royal College of Music and St. Michael's (Tenbury) Libraries contain nothing earlier than the latter part of the 18th century, and Dr. Cummings alone possesses a MS. which may be so early as the third decade of the century. At Oxford and Cambridge there exist no traces of the music. What manuscripts we possess, including that belonging to Dr. Cummings (which is probably the earliest), agree in all respects with the version printed by Goodison, and that this is incomplete is evident by a glance at the dances as there given, the inner parts of which are obviously wanting. Turning to the evidence afforded by the newspapers of the early 18th century, we find performances of the work advertized on 13th Oct. 1702, 20th Jan. 1707—8, 13th Feb. 1707—8, 20th Jan. 1709—10, 4th June 1714, 22nd April 1717 and 2nd Jan. 1729. In no case is anything said of Purcell's music; in the performance of Jan. 1707—8, Mrs. Cross played Dorinda and the production was announced "With all the original Musick. To which will be added a Masque compos'd by the late Mr. Henry Purcell, between Cupid and Bacchus, to be perform'd by Mr. Leveridge, Mrs. Lindsey, and others" (evidently the Masque from 'Timon of Athens'). For the performance in the following month the Daily Courant announced "all the Original Flyings and Musick . . . Dorinda by Mrs. Cross, with the Song of 'Dear pretty Youth'." On 31st Jan. 1745—6, the original play of Shakespeare was performed, "the Part of Ariel (with the proper Songs) by Mrs. Clive. With Original Decorations particularly the Grand Masque new set to Musick by Mr. Arne. Concluding with a Musical

Entertainment (compos'd by Mr. Arne) of Neptune and Amphitrite." Arne's music for this version, (but without the 'Musical Entertainment') is preserved in the British Museum (Ad. Ms. 29,370.). Two years later, in December 1747, the Dryden version was revived — 'not acted these seven years . . . The whole to conclude with the Masque of Neptune and Amphitrite. And the Original Waterman's Dance', but no composer's name is given for this music.

It is difficult to draw any conclusion from this almost complete absence of evidence. The original score seems to have disappeared, and it is doubtful whether what we possess represents Purcell's 'Tempest' music in its original form. The three airs in the Masque, 'Come down my blusterers', 'Halcyon days' and 'See the heavens smile', with their *Da Capo's*, recall the form of 'Return, revolting rebels' in the 'Timon of Athens' Masque, which we shall presently see was probably composed much later than is usually supposed. But the 'Tempest' music shows an advance even on this, and some of the airs might well have been written under the influence of Scarlatti and are quite different in form to anything else of Purcell's. The complete absence of early authorities — with the exceptions mentioned — may point to the score having been jealously kept by the theatrical company for which it was written, eventually to be lost or destroyed. It may be mentioned here that there exists in a Manuscript at the Royal College of Music an Overture for strings headed: 'Overture in Mr. P. Opera' and signed 'Mr. H. Purcell', which does not belong to either 'Dioclesian', 'Dido and Æneas', 'The Fairy Queen', 'The Indian Queen' or 'King Arthur', and that as these works are the only ones termed at the time Operas, it may possibly form part of the missing original score of 'The Tempest'. But all that can with certainty be said as to the date of its composition is that 'Dear pretty Youth' was published as a new song at the end of 1695, and as it was sung by Mrs. Cross at a period in her career when she was known either as 'Miss Cross' or 'the Girl', it must date from that year.

Theodosius.

"Theodosius: | or, | The Force of Love, | A | Tragedy. | Acted by Their Royal Highnesses Servants, | At the | Duke's Theatre, | Written by *Nat. Lee.* | With the Musick betwixt the Acts. | *Nec minus periculum ex magna* | *Fama quam ex mala.* Tacit. | London, | Printed for R. Bentley and M. Magnes in Russel-Street, | near Covent-garden. 1680." |

The above is the title-page of the first edition of this play, as to which Downes chronicles that "All the Parts in't being perfectly per-

form'd, with several Entertainments of Singing; Compos'd by the Famous Master Mr. *Henry Purcell*, (being the first he e'er Compos'd for the Stage) made it a living and Gainful Play to the Company." The cast comprised Williams (Theodosius), Betterton (Varanes), Smith (Marcian), Wiltshire (Lucius), Bowman (Atticus), Leitherfull (Leontine), Mrs. Betterton (Pulcheria) and Mrs. Barry (Athenais).

A good deal of music is required in the course of the action. The opening Act contains solos and choruses, in the third Act there is a Confirmation scene, also with solos and choruses, in Act IV there is a two-part song, 'Happy day! ah happy day' and in Act V a song 'Ah cruel bloody Fate.' Besides this the play presents the curious feature of a set of songs between the acts, apparently taking the place of Act-Tunes, which are printed (with the music) at the end of the work. These are: 1) 'Now, now the Fight's done', (after Act I); 2) 'Sad is Death', (after Act II); 3) 'Dream no more', (after Act II); 4) 'Hail to the Myrtle shade', (after Act III) and 5) 'Ah cruel bloody Fate' (said to be after Act IV, though the words occur in Act V). No composer's name is given to any of these songs in the original edition of 'Theodosius', but 'Ah cruel bloody Fate' is printed with Purcell's name in Playford's 'Choice Ayres and Songs' (1681), which also contains 'Now, now the Fight's done', and a slightly different version of 'Hail to the myrtle shade', both without composer's name. An arrangement of 'Ah cruel bloody Fate' as a Lesson is to be found in 'Musick's Recreation on the Viol, Lyra-Way' (second edition, 1682). In a note to Vol. III of his 'History of Musick' (p. 479) Dr. Burney says that 'the songs and processional Music in Theodosius are still performed.' This being the case it is curious that the whole of the music in Act III, in which (according to the stage direction) Athenais is led in procession to be confirmed by Atticus, should apparently be lost. The same fate has befallen the Duet 'Happy day'. The important music in the first Act, however, survives in manuscript. None of the songs in 'Theodosius' were printed in 'Orpheus Britannicus' or in the various collections after 'Choice Ayres and Songs'.

Timon of Athens.

Shakespeare's play of 'Timon of Athens' was altered, according to the fashion of the time, by Shadwell, and produced at the Duke's Theatre in 1677—78. According to Downes, it "was very well *Acted*, and the Musick in't well Perform'd; it wonderfully pleas'd the Court and City; being an Excellent Moral". The principal addition which Shadwell made to the original was the introduction of a Masque of Cupid and Bacchus in Act I. Music to this, by Henry Purcell, exists in various manu-

scripts, for it long remained one of the composer's most popular works[1]), and was frequently performed in the early 18th century apart from 'Timon'.

The score was edited by the Rev. Sir F. Gore Ouseley and printed, with prefaces by the editor and Mr. Julian Marshall, in Vol. II of the Purcell Society's edition. In this publication there are various points which seem to need comment in the ultimate revision which it is hoped will conclude the Society's labours. The form of the Overture is unsatisfactory, and points to some confusion in the MSS. used by the editor, and it has not been pointed out that there exists another (incomplete) overture in the contemporary manuscript of the work preserved in a fragmentary state at Buckingham Palace. Though the editor has not failed to notice that the words of the Masque, as set by Purcell, do not agree with the text of the printed copies of Shadwell's play, he does not seem to have suspected that Purcell's music can have been written for anything but the original production in 1678. There exists, however, evidence of an earlier setting of the Masque, and that Purcell's version dates from a revival[2]) a good many years later than the original production. It seems probable that part at least of the original music for Shadwell's version of the play was written by Grabu, for a setting by him of the opening song and chorus 'Hark how the Songsters' was printed in Playford's 'Choice Ayres and Songs' in 1679 — the year after the first performance at the Duke's Theatre.

The text of the play was printed in 1678, 1688 and 1696, and all these editions are practically identical, save that in 1688 the names of the performers (as contained in Mr. Julian Marshall's preface) are given for the first time. But some time between 1693 and 1695 there must have taken place an alteration in both music and words, as is shown by a comparison of the printed text with Purcell's setting. The Nymph of the former is replaced by two Followers of Cupid with the prosaic names of George and Jacob. There are no choruses to 'Hark how the songsters' and 'Love in their little veins', and the lines beginning, 'But ah how much' are set as a Trio and not as a Full Chorus. The Duet for two Bacchanals, 'Hence with your trifling Deity' is set by Purcell for a single voice and chorus, and after this the Shadwell version is entirely abandoned and the work ends with a song for Cupid, 'Come all

1) See the epilogue to Lord Lansdowne's 'Jew of Venice', 1701:

"How was the scene forlorn, and how despised,
When Tymon, without Musick, moraliz'd?
Shakespears sublime in vain entic'd the Throng,
Without the charm of Purcell's Syren Song."

2) Genest (I. 251) mentions this revival, but does not give its date.

to me'; a chorus, 'Who can resist'; a song for Bacchus, 'Return revolting rebels'; a solo for George, 'The cares of lovers'; an alto solo for a Bacchanal, 'Love quickly is palled' and a final Duet and Chorus for Cupid, Bacchus and their followers, 'Come, let us agree'. It fortunately happens that we are able to trace the source of the greater part of these new verses. In the number of the 'Gentleman's Journal' for May, 1693, Motteux prints some six pages of verse, introduced by the following remarks: "We have had lately a Consort of Music, which as it pleased the most nice and judicious Lovers of that Art, would doubtless have had your Approbation; I only speak of the Notes which were by Mr. *Franck*: As for the words I made 'em in haste, and most of them were design'd for Winter, and set to Music then, tho not seen, so that I was forced to alter some lines as well as I could, to reconcile 'em to this season. However, you have 'em here, tho strip'd of their gay attire, the Notes. Be pleas'd to observe that they are most of them Songs, and some of the Words were fitted to the Tunes." The verses which follow apparently consist of the words of five different compositions. They consist of the following groups:

1) A set beginning 'Ye sounding Trumpets, cease your deafning noise'. Of none of these have I traced any musical setting.

2) A set beginning 'Still must I grieve'. Of this group three songs, set to music by J. W. Franck, who at that time was giving concerts in London, are printed by Motteux in the same number of the 'Gentleman's Journal' as the verses. These songs are 'Still must I grieve', 'Complaint in Recitative . . . sung with accompaniments of Instruments by Mrs. Ayliff'; 'By warring winds', 'Sung by Mrs. Ayliff'; and 'Fickle Bliss, fantastic Treasure', also 'Sung by Mrs. Ayliff'. The last song is also printed in 'Comes Amoris' (1694).

3) The third group begins: 'Bright Star, who, like the pow'rful Sun'; of this group I have found no settings.

4) A single song, 'I burn yet never can repent', of which there also appears to be no setting.

5) The last group is a contention between a Drinker and a Lover. It consists of (a) a song for the Drinker, 'Must you ever languish'; (b) a song for the Lover, 'The cares of lovers'; (c) a Duet, 'Forbear, forbear'; (d) a song for the Drinker, 'Love quickly is pall'd'; (e) a song for the Lover, 'Wine quickly is pall'd'; (f) a Dialogue beginning 'By Love Kings are Slaves', ending with an *ensemble*, 'Come let us agree' with the direction 'The Grand Chorus repeat the two last Couplets'. Of these numbers (b) (d) and the concluding Duet and Chorus 'Come let us agree', form the last three numbers of the new version of the Masque in 'Timon' as set by Purcell. Motteux's statement seems to imply that the whole of

the verses he printed in May, 1693 had been set by Franck, and if this is the case they must have been afterwards appropriated by Purcell, for it is inconceivable that the words should have been printed by Motteux, whose 'Gentleman's Journal' contains so many contributions by the English master, without some statement to the effect that they had already been used in 'Timon of Athens' before May 1693.

A clue to the approximate date at which Purcell, or the anonymous librettist of the new version of the Masque, made use of Motteux's Contention between a Drinker and a Lover may be gathered from the fact than one of the songs, 'The cares of lovers', was printed in 1695 in the Second Book of 'Deliciae Musicae'. It is there entitled 'A Song (in *Timon of Athens*) Sung by the Boy, and Set by Mr. *Henry Purcell*'. 'The Boy', as we have already seen, was Jemmy Bowen, and taking all the evidence together it seems probable that the true date for Purcell's 'Timon' music was about 1694. Eight of the numbers in the Masque were printed in 'Orpheus Britannicus', but that work gives no information as to the names of the singers.

Tyrannick Love.

Dryden's 'Tyrannick Love, or the Royal Martyr', a tragedy on the legend of St. Catherine, was first produced in 1670. The part of Valeria was played by Nell Gwyn, whose delivery of the Epilogue is said to have decided Charles II's passion for her, with the result that he went behind the scenes and carried her off then and there. Her son, afterwards the Duke of St. Albans, was born within a year of this incident.

The play was printed in 1670, and other editions are dated 1672, 1677, 1686, and 1695. In all of them the original cast of 1670 is reprinted without change. The music required by the action consists of a 'Dead March within and Trumpets' in Act I, and three vocal numbers in the Incantation Scene in Act IV. These are 'Hark my Damilcar' (a Duet), 'You pleasing dreams of love' and 'Ah how sweet it is to love' (both songs for Damilcar). There is also a Dance of Spirits, and 'soft Musick' to which St. Catherine's Guardian Angel descends. The only trace that exists of the music performed when the play was originally produced is the voice part of an anonymous setting of 'Hark my Damilcar' entitled 'Song by Spirits in Tyrannick love', preserved in a MS. volume in the British Museum (Ad. MS. 19759) and dated 9 June 1681. The cast gives no names of the performers of the parts of the two spirits, Nakar and Damilcar, who share the vocal numbers. Of 'You pleasing dreams of love' and the instrumental music nothing seems to have survived, but there are settings by Purcell of the Duet (with the words altered to 'Hark my Daridcar') and the song 'Ah how sweet it is to love'.

Dr. Rimbault fixed the year of these compositions as 1686, and he has been followed by other biographers of Purcell, but (though it is not an impossible date) there does not seem to be any evidence in its favour. I am inclined to believe that both numbers were written a good deal later, for they first saw the light in Book I of 'Deliciae Musicae' (licensed 23rd April, 1695). From this work we gather that the Duet was sung by Mrs. Ayliff and Bowman and the song by the former. If Rimbault's date (1686) for this music is correct, Dryden would hardly have overlooked the fact in his statement that it was Purcell's setting of the songs in 'Amphitryon' and the 'judicious Performances' of the composer in 'Dioclesian' (both produced in 1690) which caused the author of 'Tyrannick Love' to form so good an opinion of the powers of the English master.

The Virtuous Wife.

This play, by T. D'Urfey, was produced and printed in 1680. The title-page of the first edition is as follows:

"The Virtuous Wife; | or, | Good Luck at last. | A | Comedy. | As it is Acted at the | Duke's Theatre, | By His Royal Highness | His Servants. | Written By *Thomas D'Urfey*, Gent. | In the *Savoy*: |

Printed by *T. N.* for *R. Bentley*, and *M. Magnes*, in *Russel-* | *Street*, near the *Piazza*, at the Post-house. | *Anno Dom.* 1680. |"

The cast comprised Harris (Beverly), Smith (Beauford), Jevan (Sir Frolick Whimsey), Anthony Lee (Sir Lubberly Widgeon), Underhill (Amble), Bowman (Crotchett), Mrs. Barry (Olivia), Nokes (Lady Beardly), Mrs. Currer (Jenny Wheadle), Mrs. Seymour (Lidia) and Mrs. Norrice (Tissick). For the part of Brainworm no actor's name is given. For this work Purcell wrote an Overture and seven Act Tunes, which were printed in 'Ayres for the Theatre'. The play also contains two songs. The first of these, 'Let the Traitors plot on', occurs in Act I, where it is sung by Crotchett, a music-master. It was set by Thomas Farmer, and printed in Book III of Playford's 'Choice Ayres and Songs' (1681). The second, 'A Scotch Song' beginning 'Sawney was tall', was sung to the tune known as 'Corn rigs are bonny'. It is printed (without the composer's name) in 'Choice Ayres' (1681), as an instrumental lesson in the second edition of 'Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way' (1682), and in the first volume of the 1699 edition of 'Pills to Purge Melancholy'.

The Wives' Excuse.

Southerne's Comedy 'The Wives' Excuse' was produced at the end of 1691, as is proved by a passage in the number of the 'Gentleman's Journal' for Jan. 1691—2. It was published in 1692, with the following title-page:

"The | Wives Excuse: | or, | Cuckolds make Themselves. | A | Comedy. | As it is Acted at the | Theatre-Royal, | By Their Majesties Servants. | Written by *Tho. Southern.* | *Nihil est his, qui placere volunt, tam adversarium,* | *quam expectatio.* Cicero. | *London,* | Printed for *Samuel Brisco,* | over against *Will's Coffee-* | *House,* in *Russel-Street,* in *Covent-Garden.* 1692. |"

The cast comprised Betterton (Lovemore), Kynaston (Wellvile), Williams (Wilding), Bowman (Courtall), Michael Lee (Springame), Mountfort (Friendall), Bright (Ruffle), Harris (Musick-Master), Mrs. Barry (Mrs. Friendall), Mrs. Bracegirdle (Mrs. Slightly), Mrs. Mountfort (Mrs. Wittwoud), Mrs. Cory (Mrs. Teazall) and Mrs. Richardson (Betty).

In the first Act (the scene of which is laid at a fashionable Music Meeting) an Italian Song is sung, no words of which are given; there is also a song 'Ingrateful Love! thus ev'ry hour', written by Major General Sackvile. In Act IV there is a song, 'Say cruel Amoret how long', "written by a Man of Quality", and in Act V two more songs, 'Corinna I excuse thy face' (words by T. Cheek) and 'Hang this whining way of wooing'. Music by Purcell to all of these is in existence. 'Ingrateful Love' and the two songs in the last Act were printed in the sixth book of the 'Banquet of Musick' (licensed Feb. 17th 1691—2); and the melodies of 'Ingrateful Love', 'Say cruel Amoret' and 'Hang this whining way of wooing' appeared in 'Joyful Cuckoldom', from which we learn that the second song was sung by Mountfort and the last by Mrs. Butler.

An unidentified Play.

In an early manuscript preserved in the Library of St. Michael's College, Tenbury, there exists a Cantata for a Solo voice headed 'The Musick in the Play. H. P.' of which I have been unable to trace the origin. The work is undoubtedly Purcell's, but apparently no other copy of it exists. Some little time ago part of the words were printed in ,Notes and Queries', in the hope that the play from which they were taken might be identified, but the query met with no response, and I therefore print the words again in full, in the hope that some student of the 17th century drama may be able to point out their origin. The text is obviously corrupt, but the words are printed here in the form in which they occur in the musical setting.

Verse. When Night her purple vail had softly spread
And busie men assembled with the dead,
When all was hush'd but Zephire's gentle breath,
Which cools the Aire, perfuming all the earth,
With silken wings thro' murmuring forests flies,
Spreading the sweets which from the Woodbine rise,
With hasty steps and a wild thoughtfull aire

Heedless of danger, guided by dispair,
The lovely Damon strives in thickest shades to mix,
On whom all graces do and all desires would fix.
While night he seeks, new day he seems to bring,
For blooming youth has light in everything.
He sighs, now weeps, then with a just disdain
Reproaches her he loves, alas! in vain.
The senseless nymph does on a satyr doat,
Dispising Damon, couples with a goat.

Under a mossy oake he thus begun,
Which, bending, seemed to listen as he sung.

"Ah Silvia, ah unkind, ah cruell faire,
To him so gentle, to me too severe,
Sweeter then the flow'ry Spring,
Then the dews which bees do bring
From opening budds which carefull wing,
Which when I strive to taste, like them you sting.

Great God of Love, to thee I cry,
Ah, pitty, pitty, for I dye.
While Silvia to a monster yeilds her every joy,
Ah, pitty, pitty, or I dye."

His trembling lips stopt here, nor cou'd he more,
But like a shipwreck thrown upon the shore
Daished with his tears all o're,
Then starting up, and with a mien that shew'd
Disdainfull joy, he smiling thus pursu'd:

"Dispair, thou bane to my heart,
For ever we'll part,
Be gone, tormenting care,
Her beast let her have
I'll ne'er be a slave to a barbarous faire."

Before concluding this examination of the plays for which Purcell wrote music, there are three works which demand brief notice, since they are included in some lists of the composer's dramatic music. 1. D'Urfey's 'Campaigners', a comedy produced in 1698, contains in the fourth Act, a song 'New reformation begins through the nation' which exists in D'Urfey's 'Songs Compleat' and other similar collections 'Set to a Tune of Mr. Henry Purcell's'. The date of the production of the play proves that this was an adaptation made after the composer's death. 2. It has already been pointed out, in discussing 'Oroonoko', that some copies of the Dialogue, 'Celemene pray tell me' are described as occurring in the Second Part of Dryden's 'Conquest of Granada', and it seems probable that the composition really belongs to Southerne's play and was intro-

duced at some later date into a revival of the 'Conquest of Granada'. (3) One of D'Urfey's last plays, 'The Old Mode and the New', produced in 1709, contains a song adapted to a tune by Purcell.

Summing up the results of this examination as to the dates of Purcell's Dramatic Music, we obtain the results given in the following table. They show a surprising activity during the last five years of the composer's life, and point to his having during that period been permanently engaged as composer to the Theatre Royal, but, though the list of his dramatic work is remarkably long, it must be remembered that with the exception of the Operas of 'Dioclesian' 'King Arthur', ,The Fairy Queen', 'The Indian Queen' and possibly 'The Tempest', the music he contributed to the various plays generally consisted merely of a few songs or in some cases of a set of short instrumental pieces.

Abdelazer	D. L.	4th April,	1695.
Amphitryon	D. L.	October,	1690.
Aureng-Zebe			1692?-1694?
Bonduca	D. L.	Autumn,	1695.
Canterbury Guests	D. L.	Autumn,	1694.
Circe	D. G.		1685?
Cleomenes	D. L.	Spring,	1692.
Dido and Æneas	Priests' School.		1688?-1689?
Dioclesian	D. G.	Summer,	1690.
Distressed Innocence	D. L.	Autumn,	1690.
Don Quixote Pt. I.	D. G.	Spring,	1694.
Don Quixote Pt. II.	D. G.	Summer,	1694.
Don Quixote Pt. III.	D. L.	Autumn,	1695.
Double Dealer	D. L.	November,	1693.
Double Marriage	D. L.		1682?-1685?
English Lawyer			1683?-1684?
Epsom Wells	D. G.		1693.
Fairy Queen	D. G.	April,	1692.
Fatal Marriage	D. L.	Spring,	1694.
Female Vertuosos	D. G.	Spring,	1693.
Fool's Preferment	D. G.	Spring,	1688.
Gordian Knot untied		Winter,	1691.
Henry the Second	D. L.		1692.
Indian Emperor		Winter,	1691.
Indian Queen	D. G?	Autumn,	1695.
King Arthur	D. G.	Summer,	1691.
King Richard the Second	D. L.		1681.
Knight of Malta			1686-1691.
The Libertine			1692?-1695?
Love Triumphant	D. L.	Spring,	1694.
Maid's Last Prayer	D. L.	Spring,	1693.
Marriage-Hater Matched	D. L.	Spring,	1692.
Married Beau	D. L.	Spring,	1694.
Massacre of Paris	D. L.		1690?

Mock Marriage	D. G.	Autumn,	1695.
Oedipus			1692?
Old Bachelor	D. L.	January,	1693.
Oroonoko	D. L.	Winter,	1695.
Pausanias	D. L.	Autumn,	1690.
Regulus		Spring,	1692.
Richmond Heiress	D. L.	Spring,	1693.
Rival Sisters	D. L.	Autumn,	1695.
Rule a Wife and Have a Wife			1693.
Sir Anthony Love	D. L.	Autumn,	1690.
Sir Barnaby Whigg	D. L.	Winter,	1681.
Sophonisba			1685?-1693?
Spanish Friar	D. L.		1694?-1695?
Tempest			1695?
Theodosius	D. G.		1680.
Timon of Athens.			1694.
Tyrannick Love			1694?-1695?
Virtuous Wife	D. G.		1680.
Wives' Excuse	D. L.	Winter,	1691.
Unidentified Play.			?

Zur Bachforschung II.

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

In Jahrgang IV, S. 234 der Sammelbände habe ich den Beweis erbracht, daß von den sechzehn, von J. S. Bach für Klavier bearbeiteten Instrumentalkonzerten sechs von Antonio Vivaldi, die übrigen von andern zeitgenössischen Meistern, darunter B. Marcello und Telemann, herrühren. Als Verfasser des 13. Klavierkonzerts (Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 42, S. 148), dessen erster Satz als Orgelarrangement wiederkehrt (B. A., Bd. 38, S. 196), wurde daselbst der junge Weimarer Herzog Johann Ernst genannt. Die Angabe stützte sich auf die keineswegs unglaubwürdig! erscheinende Beischrift auf dem Manuskript *P 286* des Orgelarrangements in der Kgl. Bibliothek Berlin. Eine Kontrolle dieser Beischrift mußte damals unterbleiben, da mir über den Verbleib des gedruckten fürstlichen Konzertwerks nichts bekannt geworden war. Inzwischen ist dasselbe mir zu Gesicht gekommen und ich kann mitteilen, daß zwei der Bach'schen Arrangements, No. 11 *B*-dur und No. 16 in *D*-Moll, darin enthalten sind, also Johann Ernst von Weimar zum Verfasser haben.

Der Druck befindet sich im Besitze der Großherzogl. Bibliothek zu Weimar und trägt den Titel:

Six Concerts à un Violon concertant, deux Violons, un Taille, et Clavecin ou Basse de Viole, de feu S. A. S. Monseigneur le Prince Jean Erneste, Duc de Saxe-Weimar. Opera I^ma^. Par les soins de Mr. G. P. Telemann. 1718. (5 Stimmhefte: *Violino principale*, *Violino primo*, *Violino secondo*, *Alto Viola*, *Cembalo* [o Violoncello]).

Die Telemann'sche Vorrede, »Frankfort le 1. Febr. 1718« unterzeichnet, enthält folgende, auf die Persönlichkeit des Herzogs bezügliche Sätze:

Vous voyez, Lecteur, le nom du Sérénissime Auteur sur le titre de cet Ouvrage. Pour l'etendue et le feu de son génie supérieur, on ne sauroit vous les bien dépeindre. Vous en trouverez de belles étincelles dans les Concerts qu'on vous offre. Sa vie n'a passé que de peu dix-huit ans. Admirez-le d'avoir aquis à cet âge d'aussi vaste lumières dans un art aussi difficile que la Musique. Le savant J. Lipse écrit de lui même: Qu'il avoit l'esprit docile et propre à toutes les sciences excepté la Musique. v. Misc. Ep. 87. Cent. 3. Outre la composition de feu S. A. S. qu'on abandonne à votre jugement. Elle jouoit en Maitre de plusieurs instrumens, surtout du violon. Ce Prince fut attaqué vingt et un mois avant sa mort de la cruelle et douloureuse maladie
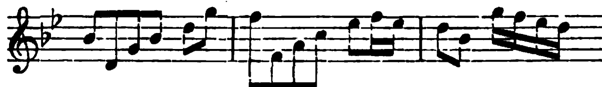
qui le mit dans le tombeau. Il ne laissa pas de composer; c'étoit là le meilleur remède dont il adoucissoit ses maux; Il entreprit même de faire graver cet Ouvrage; il n'eut pas le plaisir d'en' voir la fin; la mort vint le ravir, après qu'il eut donné ses ordres pour le continuer, et y joindre une seconde Partie, que vous verrez dans peu.

Daß jenes oben erwähnte *C*-dur-Konzert No. 13 sich wider Erwarten nicht unter den sechs Stücken der Sammlung befindet, läßt wiederum gelinden Zweifel an der Authentizität der Überschrift auf *Ms. P 286* aufkommen. Immerhin ist es möglich, daß es Bach im Manuskript vorlag und von Telemann für die angekündigte zweite Sammlung zurückgestellt wurde.

Dem 11. Konzertarrangement Bach's (B. A., Bd. 42, S. 135) liegt das erste Konzert des Fürsten zugrunde. Die Tonart *B*-dur hat Bach beibehalten. Die drei Sätze tragen die Tempovorschriften *Allegro* — *Adagio* — *Un poco presto.* Soli finden sich:

I. Satz. Takt 36—54 (geringe solistische Wirkungen auch in Takt 16—25 und 64—68, wo Ripien-Violinen und Viola die Figur [Notenfigur] durchführen).
II. Satz. Im Original ausschließlich für Solovioline und Cembalo (beziff. Baß).
III. Satz. Takt 18—30; 41—58.
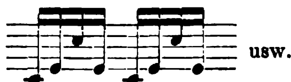
Im Einzelnen ist manche durchgreifende Änderung von Bach's Hand zu bemerken. Gleich der imitatorische Charakter der ersten Begleitfiguren des Basses im ersten Satze ist ein Bach'scher Einfall; das Original hat nur den aufsteigenden Dreiklang. Auch weiterhin benutzt Bach das auftaktige Dreiachtelmotiv im Basse, wo die Vorlage einfache Viertel zeigt (Takt 10, 24, 25). In Takt 5 und 6 ersetzt der Bearbeiter den tonischen Dreiklang durch den logischeren Sextakkord. Die Takte 13—15 (2. Viertel) heißen in der Vorlage:



Bach nutzt die Sequenz der vorangehenden Takte aus und bringt einen Höhepunkt in die Linie, die Johann Ernst — wohl um die 2. Lage zu vermeiden — unschön abbricht. In Takt 19 hat die Vorlage das Versetzungszeichen erst im letzten Viertel. In Takt 21 steht ebenda der *A*-moll-Akkord, in Takt 22 der Sextakkord *D*-moll. Takt 25 in der Vorlage:



und die folgenden Soloarpeggien durchweg über drei Saiten:



Die Takte 53, 63, 74 sind von Bach — wohl zum Zwecke schöneren Ausklingenlassens der Stimmung — hinzugefügt. Die Schlußtakte 77 und 78 (Solostimme) liegen, wie Takt 76, im Original in der kleinen Oktave.

Das Adagio beginnt in der Vorlage mit sechs Takten bezifferter Baß, den Bach originalgetreu übernommen und frei ausgesetzt hat. Die Bezifferung ist folgende:

6 6
7 6 4♮ 4+ 6
5 6 ♭5 2 6 ♭ ♮ ♭ 6 2 6 5 ♯
g - f - | f - - - | es f g - | c - - - | b c d - | g

Die Solostimme wurde im wesentlichen beibehalten, doch bilden alle kleineren Notenwerte als ♪ Zusätze des Bearbeiters. Die Anspielung auf das Solomotiv in Takt 16 ist bachisch, ebenso die Punktierung der Bässe in den Takten 21 und 23 und ihre Führung von Takt 16—19, wo das Original vorschreibt:

h a h g a h | ces d g | c c b a f g a | b d c f | b

Von Takt 27—32 (erstes Viertel) ist wiederum (wie oben) das Klavizimbel allein tätig. Takt 32 setzt die Solovioline frei imitierend *Allegro* ein[1]) und gefällt sich in einem glänzenden Spiel mit Doppelgriffen, die Bach in passende Klavierfiguren auflöst. Im Original heißt es:
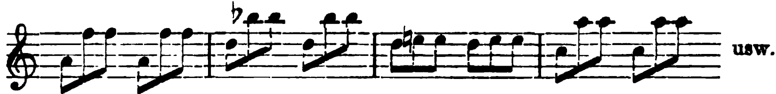
Allegro.

2)

1) Diese sich aus dem Charakter des Satzes leicht ergebende Tempovorschrift fehlt in der Bachausgabe.
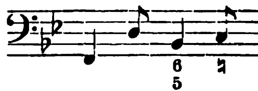
2) Man beachte auch hier wieder das Vermeiden der zweiten Lage.

Ein ähnliches Bild zeigen die folgenden Takte bis Takt 54, wo Bach die originale Violinfiguration aufgreift, bis Takt 62 fortführt und sich nur in den beiden letzten eine geringe harmonische Veränderung erlaubt. Die Takte 63—70 sind wie die entsprechenden am Anfang behandelt. Die Violine konzertiert von Takt 71 an in gleichmäßigen Triolenfiguren:



Nach Takt 74 hat Bach einen Takt ausgestoßen (D-dur: d fis fis) und gleich den nächsten mit der Septime aufgenommen. — Das Folgende bietet zu neuen Bemerkungen keinen Anlaß. In Takt 106 und 107 bringt das Original einfache Achtel auf *d* im Basse und in der Violinstimme den *D*-dur-Akkord bezw. mit Septime.

Der dritte Satz zeigt vorwiegend rhythmische Änderungen. Den lebhaften $^6/_8$ Kontrapunkt, den die 2. Violine in der Vorlage ausführt, hat Bach der Klarheit halber unberücksichtigt gelassen, dafür aber dessen schaukelnde Bewegung in den Baß gelegt. Wo Bach Achtel im Basse schreibt, bringt Johann Ernst (mit Ausnahme der Takte 12, 14, 78, 79) zumeist den Rhythmus ♩ ♪. Takt 37, zweite Hälfte, und Takt 38 erste Hälfte sind vom Bearbeiter hinzugesetzt; das Original führt den Baß



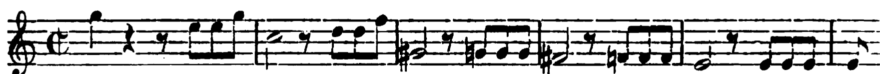
In den Takten 41—58 erscheint ein Konzertino von zwei Violinen und Viola, der Baß schweigt. Bach hat die Oberstimme unverändert, von der 2. Violine (die zur ersten in Gegenbewegung tritt) und der Viola nur den Charakter der Harmonie herübergenommen.

Das zweite Arrangement, No. 16 (B. A., Bd. 42, S. 165) steht im fürstlichen Konzertwerk an vierter Stelle. Die Tonart ist dieselbe geblieben: *D*-moll. Folgende Tempovorschriften finden sich: I. Satz. *Adagio e staccato — piano e presto — Adagio e staccato — presto.* II. Satz. *Un poco Allegro — Adagio.* III. Satz. *Vivace.* Die Prinzipalvioline tritt konzertierend hervor:

I. Satz. Takt 6—50.
II. Satz. Takt 9—16; 20—30; 35—37; 49—61 (mit der 2. Violine); 67—72.
III. Satz. Takt 23—34; 38—44.
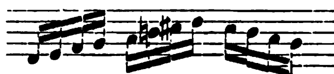
Die begleitenden Mittelstimmen in den Anfangstakten des ersten Satzes haben im Original keine Durchgangsnoten. Ebenda steht im dritten Viertel des 3. und 4. Taktes jedesmal der tonische Dreiklang (*G*-dur, *A*-dur), nicht der Sekundakkord, mit welchem Bach die Sequenz würzt. Die Solopassagen des $^2/_4$-Teils werden von den Ripien-Instrumenten mit Viertelschlägen bezw. Achtelmotiven 𝄾 ♫♩ | ♩ begleitet und haben von

Takt 9 an die Fassung a a f a f a f d. Das folgende Adagio ist unter Bach's Händen zu einer reizvollen Improvisation geworden. Anmutige Verzierungen beleben die im Original eckige melodische Linie:
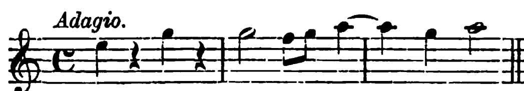


und durch Einführung obligater Stimmen hat die homophone Achtelbegleitung interessantere Gestaltung gewonnen. — Der zweite Doppelteil des Satzes korrespondiert mit dem ersten und erfuhr eine dementsprechend ähnliche Bearbeitung. Man beachte die neue Version der Begleitung im zweiten Adagio.

Der folgende Satz besteht aus einer Reihe Variationen über ein achttaktiges Thema nach Art der »Folies d'Espagne«. Der Solostimme ist Bach nur an zwei Stellen umbildend näher getreten: in den Takten 49—61, wo das Original gleichmäßige Sechzehntel vorschreibt, und später beim Übergang von Takt 68 zu 71, der dort heißt:



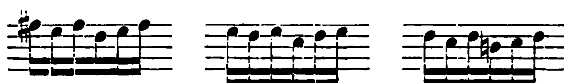
Bach hat ihn um das Doppelte erweitert (Takt 69, 70), nicht ohne damit den Periodenbau erheblich zu verletzen. Die lebhaften Baßfiguren in den Takten 17—19 ff. fehlen wiederum in der Vorlage; statt ihrer stehen Viertel bezw. Achtel.

Ein kurzes Adagio-Intermezzo dient, wie so häufig im Kirchenkonzert der Zeit, als Überleitung zum Finale. Die Melodieskizze des Originals hat folgende Gestalt:



Die Gebälknoten und scharfen Sekundenvorhalte rühren von Bach her.

Im Vivace finden sich nur unbedeutende, dem bequemen Klavierstile zuliebe unternommene Änderungen, darunter wieder die beweglichen Baßfiguren. Als bemerkenswert bliebe die anmutige Verteilung der Passagengruppen auf zwei Stimmen in den Takten 38—44 hervorzuheben. In der Vorlage führt sie die erste Violine allein mit folgenden Varianten in Takt 39, 41, 43 aus:



Damit ist Bach's Bearbeitungstätigkeit in beiden Fällen ihren Hauptzügen nach präzisiert. An den Konzerten Johann Ernst's Kritik zu üben,

liegt nicht in meiner Absicht. Schon die Arrangements überzeugen, daß die musikalische Begabung des Prinzen weit über den Durchschnitt hinausging. Selbst wenn einmal nachgewiesen werden sollte, daß Telemann, als pietätvoller Herausgeber, hier und da seine Hand mit im Spiele gehabt, wird man die Intelligenz anerkennen müssen, mit der der Prinz sich italienischen Vorbildern in Melodik, Stil und Architektur zu assimilieren gewußt. Auch der beste Kenner altitalienischer Konzertkunst möchte bei dem fünften Konzert (*E*-dur) der Sammlung auf einen Vollblutitaliener raten; es ist dasselbe, dessen Mattheson in seiner großen Generalbaßschule (S. 392) rühmend gedenkt.

Vorliegende Nachweise dürften dazu beitragen, die verbreitete, auch von Spitta adoptierte Meinung zu verdrängen, Bach habe sich in den zwanzig vorhandenen Arrangements im italienischen Konzertstil »üben« wollen. Sollte ein so scharfer Zuhörer und erfahrener Praktiker wie Bach gegebenenfalls wirklich zu einem so schülerhaften Verfahren gegriffen haben? Im vorstehenden Falle kam ihm der italienische Stil — wie schon einmal bei Telemann — aus zweiter Hand, aus der Hand eines Deutschen. Die daraus sich ergebende Frage: Was hat der längst zum Meister herangereifte Bach von einem elf Jahre jüngeren, achtzehnjährigen Jüngling lernen können, der Italien ebensowenig gesehen wie der Lehrer, dem er seine musikalische Fertigkeit verdankte, Joh. Gottfried Walther? birgt einen Nonsens und ist am besten geeignet, alle Zweifel zu zerstreuen. Bach's Schülerschaft gegenüber den Italienern ließ sich aufrecht erhalten, solange man in den Vorlagen sämtlich Vivaldi'sche Originale erblickte. Nunmehr wird man den Zweck der Arrangements doch wohl in der Praxis zu suchen haben und annehmen können, daß die Vorliebe für das neue Konzert der Italiener binnen kurzem so allgemein geworden, daß man sich den Genuß von besonders beliebten Stücken auch unter zwei Augen am Klavichord oder an der Orgel zu verschaffen suchte. Bach's Arrangements wären demnach in Zukunft lediglich als das anzusehen, was sie wirklich sind: als Klavierauszüge, »denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung«.

Georg Benda und das deutsche Singspiel[1])

von

Fritz Brückner.

(Leipzig.)

.... »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Music verliehrt selbst, wo man ihr alles opfert«.

Georg Benda.

Das ernste deutsche Singspiel wird entweder zu weit zurückdatiert oder verwechselt mit ähnlichen komischen Bühnenwerken. Weiter steht seiner Schätzung das Urteil der meisten Fachmusiker entgegen, die ein musikalisches Bühnenwerk mit Dialog, im ganzen genommen, nicht als Kunstwerk gelten lassen wollen. Außerdem hat sich Weber's »Freischütz« der Umstände wegen, unter denen dieses Werk gegen fremde Kunst ankämpfen mußte, uns so fest eingeprägt, daß aus der Zeit vor Weber höchstens Mozart's »Entführung« als ernstes deutsches Singspiel bekannt bleibt.

Auch wo man sich mit Musikgeschichte beschäftigt, können die Angaben, das deutsche Singspiel sei durch ein englisches Singspiel veranlaßt worden, wenig Interesse erregen. Diese Angaben sind falsch.

Auf Grund von Originaltheaterzetteln und im engsten Anschluß an die teilweise ausgezeichnet bearbeitete Geschichte der deutschen Schauspielbühne soll hier kurz zusammengefaßt werden, wie eigentlich Musik zur deutschen Bühne kam.

Es ergibt sich, daß beim Eintritt des deutschen Singspiels in das Repertoire eine genügende musikalische Vorbildung der Ausführenden vorhanden war, daß nicht nur instinktiv, sondern mit vollem Bewußtsein auf ein deutsches Singspiel hingearbeitet wurde, schließlich, daß der größte fremdländische Einfluß, der des französischen Singspiels, wenn auch nicht beseitigt, so doch ästhetisch überwunden wurde. Das ernste deutsche Singspiel war der erste Versuch, auf deutscher Bühne die Stoffkreise des Schauspiels und der Oper sich berühren zu lassen. Der unkünst-

---

1) Diese Arbeit hat sich im Laufe mehrerer Jahre aus einer historischen in eine theoretisch-prinzipielle Untersuchung verwandelt. Deshalb sind verschiedene liebenswürdig gewährte Auskünfte noch unbenutzt gelassen. Ich möchte aber nicht unterlassen, allen Herren, die mich unterstützt haben, meinen herzlichsten Dank auszusprechen, besonders den Herren Dr. Kopfermann-Berlin, Prof. Georges-Gotha, Dr. Walther-Mannheim und Herrn Schatz-Rostock.

lerische Zauberspuk hat wieder die Trennung von Oper und Schauspiel herbeigeführt. Die Schauspiel- resp. Opernhäuser wurden immer größer gebaut, bis sich zunächst für das Schauspiel das Bedürfnis nach kleineren, intimeren Theatern wieder geltend machte. Klein waren die Theater des 18. Jahrhunderts, von denen im folgenden die Rede sein soll, alle. Es sind sogar Baudimensionen bekannt, einige Theater[1]) stehen heute noch. Dieses deutsche Singspiel muß daher mit dem Maßstab einer aus dem Schauspiel heraus sich entwickelnden Musik beurteilt werden. Denn mit dem Singspiel zugleich entwickelt sich die Schauspieltechnik, sie braucht noch heute, was man damals der Musik im Melodram (Monodram) aufbürden wollte[2]), während die Singspielmusik der sinnlicheren Gewalt der Italiener weichen mußte.

Der historische Verlauf stellt sich also so dar, daß bei den Bestrebungen, dem Schauspielrepertoire Abwechslung innerhalb ästhetischer Grenzen zu schaffen, ein Singspiel miterschaffen wird. Dabei versucht man, ganz analog wie beim Schauspiel, an heimische Gebräuche, an die Schule, an allgemein bekanntere Dichtungen und Gestalten anzuknüpfen. In der Ausführung muß die Ähnlichkeit mit dem Pastorale und mit französischer Konversationsphilosophie so viel als möglich vermieden werden. Natürlich kommt dabei auch viel Langweiliges und Ungeschicktes heraus. Es ist vielleicht typisch, daß alles Sagenhafte, wie es die Romantik und andere Richtungen des 19. Jahrhunderts für deutsche Musik benutzen, vermieden wird. Das Milieu des ernsten deutschen Singspiels ist die Familie. Nur die den Franzosen nachahmende Richtung betont einen sozialen Gegensatz — da ist er auch im ernsten Singspiel — und macht aus dem ganzen Stück den Beweis einer »Sentenz«. Diese Sentenzenpoesie finden wir als überreifes Verstandesprodukt bei Spaniern, Italienern und Franzosen gleicherweise.

Das ernste deutsche Singspiel zeichnet sich vor allem durch seine Decenz aus[3]). Die höchsten Affekte, von deren Wirkung die zeitgenössischen Kritiken berichten, sind nicht in Sterbe- und Trennungsszenen, sondern in solchen Stellen zu suchen wie »Ihn wieder zu sehn, meinen Romeo«[4]); also nicht elementare Affekte, sondern die unwillkürlichen Äußerungen eines sorgsam gehüteten und lange beherrschten Empfindens wirken. Gegenüber ausländischen Vorbildern wird ganz absichtlich das Liebesleben der Hauptpersonen musikalisch nicht offen ausgesprochen, erst Not und Mißverständnis, auch Zank lassen die wahren Empfindungen zum Ausbruch kommen. Von der Verschwommenheit der

1) U. a. das Theater im Schloß Friedenstein in Gotha, wo Georg Benda wirkte.
2) Nämlich die langen Monologe.
3) Anders das süddeutsche Singspiel.
4) Georg Benda, »Julie u. Romeo«.

Romantik ist, soweit die Musik in Betracht kommt, noch nichts zu merken, auch der Dialog fängt an, sich der Musik anzupassen. Mit Mozart setzt leider, von diesem Standpunkt aus gesehen, die musikalische Ironie vernichtend über dies Stück deutschen Gemütslebens ein. Nur wenn man ein deutsches Singspiel musikalisch in dieser Hinsicht begreifen will, kann man es schätzen. Die Textbücher beweisen übrigens auch hier wieder, daß, wie in der Geschichte des Liedes, die Musiker den Schatz deutscher Empfindung verständnisvoller zu wahren wußten als die Dichter.

Die deutschen Singspiele des Dichters Friedrich Wilhelm Gotter und des Komponisten Georg Benda, beide in Gotha, verdanken ihre Entstehung besonders günstigen Umständen, die im folgenden dargestellt werden.

I.

Die Entwicklung der Musik bei der deutschen bürgerlichen Bühne.

Das deutsche Singspiel ist aus einem Bedürfnis der bürgerlichen deutschen Bühne entstanden. Der historische Verlauf scheint folgender gewesen zu sein:

Ein deutsches Berufstheater läßt sich etwa um 1700[1]) erkennen. Auf diesem wird teils der größeren Anziehungskraft wegen, teils bei größerem Wohlstand Zwischenaktsmusik[2]) gemacht. Musik hingegen, die zum Bühnenstück hinzutritt, wird auf den Zetteln immer erwähnt. Sie ist zunächst Dekorationsstück, doch ist ihre Verwendung mit der Zeit ziemlich groß. Die Zwischenaktsmusik hat es zu keiner bis jetzt bekannt gewordenen Literatur gebracht. Dagegen nimmt die Manier, gewisse Stücke »mit Singen und Tanzen« zu beschließen, wahrscheinlich nach französischem Vorbild, zu; es erhalten sich derartige Stücke (Molière, Scarron usw.) sehr lange auf dem Repertoire.

Weit bedeutender ist die Verwendung der Musik zum Tanz und zur Pantomime. Sie hat uns hier nur insoweit zu interessieren, als aus der großen Zahl dieser teilweise »ernsthaften« Ballette[3]) auf ein rhythmisch geschultes Personal und gute Kapellen geschlossen werden muß. Bis zur »Sing«kunst war hier nur ein Schritt. Selbst die Verfertiger und Komponisten solcher Handlungstänze sind, abgesehen von ausländischen

---

1) Vgl. Carl Heine über Johannes Velten (Diss. Halle 1887) und die Wanderbühne (ibid. 1889) u. a. m.

2) Es werden zwischen jedem Aufzuge, statt der Musick, von zwey Kindern sehenswürdige Tänze aufgeführet werden (27. Sept. 1741. Schönemann).

3) Eine Zusammenstellung nach Originaltheaterzetteln s. Anhang I.

Ballettmeistern (Nicolini, Noverre), Schauspieler. Berühmte Schauspieler begannen als Tänzer[1]).

Durch Gottsched wurde das Theater mit der deutschen Literatur verbunden. Es mangelte[2]) indessen bald an Stücken; auch wollten die ganz großen Tragödien nicht gefallen. Mit Recht wehrte sich Gottsched gegen das italienische Harlekinspiel[3]), obgleich er der Musik an sich durchaus nicht abgeneigt[4]) war. Er griff zum Schäferspiel und brachte es nach einer Tragödie als zweites Stück des Abends. Diese Zweiteilung ist das wichtigste Prinzip der reformierten Bühne geworden. Während nämlich die Wanderbühne gewöhnlich:

1. Hauptstück,
2. Tanz,
3. Nachspiel (ulkig)

brachte, trat mit Gottsched's Reform ein nach allen Seiten befriedigendes Theater ins Leben. Freilich blieb auch jetzt die nötige Produktion des Schäferspiels aus, aber es fanden sich doch bald genügend Schauspiele, die, entweder gekürzt oder gleich so geschrieben, zu zweit an einem Abend aufgeführt wurden. Innerhalb dieses Schemas trat das Singspiel dann an zweite Stelle und verdrängte den Tanz resp. das Ballett. Das Schema lautet nun:

Schauspiel / Schauspiel oder Schauspiel / Singspiel.

Schon einige Grétry'sche und italienische Singspiele überschreiten dann den zeitlichen Umfang solcher Einteilung, aber erst die »Zauberflöte« zerstört definitiv den Zusammenhang zwischen Schauspiel und Singspiel. Der Untergang des Singspiels ist dadurch ebenso bedingt, wie durch die großen Leistungen Mozart's usw. erklärt.

Auf der mittelalterlichen Bühne ist die Musik entweder der Kirchenmusik entnommen oder dramatisch unwesentlich[5]). Auch sonstige Stichproben ergeben kein Resultat bez. der Verwendung der Musik. Z. B. ist: Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi (1711) von J. A. Stranitzky, 65 Szenen mit etwa 20 Liedeinlagen, die nach Gottsched von Schauspielern viel zum Vortrag benutzt wurden, kein Original, wie R. M. Werner[6]) nachgewiesen hat, sondern, wie das meiste Deutsche, Übersetzungen aus dem Italienischen. Die bekannten Harlekinaden fallen hier weg, weil sie alles auf eine oder wenige Melodien gesungen bringen: da kann, trotz des spaßhaften Charakters, von musikdramatischer Form nicht die Rede sein.

1) z. B. Schröder.

2) Neuber an Gottsched.

3) Auch Riccoboni und viele andre äußern sich entrüstet über diese unflätige Figur.

4) Seine »Atalanta« wurde mit Musik (Lied) aufgeführt.

5) S. Creizenach, dagegen sind Lieder der Maria Magdalena, der Sünderin, erwähnt, die fast dramatischen Zweck haben. (?)

6) Wiener Neudrucke. Demnach aus Gherardi's Théâtre italien entnommen.

Die geistigen Strömungen, welche der Erschaffung eines Singspiels vorangehen, sind leicht gekennzeichnet: Auf der einen Seite der Haß gegen die italienische Oper, auf der andern Seite der Gedankenreichtum der französischen Aufklärung. In beiden Fällen wird nichts geleistet, weil einer nutzbringenden Ästhetik die wichtigste Grundlage fehlt, ständige Theatervorstellungen. Manche Unternehmungen werden vielversprechend eröffnet und gehen aus finanziellen Gründen unter.

Das Repertoire des 18. Jahrhunderts, welches sehr viel französische Stücke enthielt, fand nun in Lessing's Stücken, in seiner Anwendung des Blankverses und in seiner erfolgreichen Hinweisung auf die englische Bühne neue, ausgiebige Nahrung. Daß aber damals mit englischen Stücken auch ein englisches Singspiel[1]) mit zu uns herübergekommen sein soll, ist falsch. Man ging wohl bei dieser Annahme von der Bemerkung auf den Theaterzetteln aus: »Erster Versuch vom Gebrauch des englischen Theaters«. Einmal wird das bekannte angebliche Singspiel »Teufel ist los« aber als Lustspiel aufgeführt, und dann befindet sich ebengenannte Bemerkung schon vorher auf den Theaterzetteln bei Aufführung englischer Schauspiele. Auch die Kritiken späterer Zeiten, und Schröder's Mitteilungen lassen diese Stücke als nicht wertvoll erscheinen. Gut war daran nur die Handlung, die das bekannte Motiv der Zähmung einer bösen Frau darstellt. Die wenigen anderen, mit Musik versehenen Stücke[1]), die ich auf Originaltheaterzetteln verzeichnet fand, sind gleichfalls wertlos. Die Musik war hier nur Aushängeschild.

Unterdessen mehrten sich die Schauspieltruppen und nahmen sich das Brot weg. Da wollte es der Zufall, daß ein bereits erfolgreicher Schauspieldichter, Christian Felix Weiße, der, durch die Kriegsverhältnisse in Sachsen gezwungen, die Begleitung eines Aristokraten ins Ausland übernommen hatte, in Paris Favart'sche Singspiele sah und ihre Verpflanzung nach Deutschland anregte. Wie einst Gottsched der Neuberin von Leipzig aus zu Hilfe gekommen war, so erschienen Weiße und der Thomaskantor Hiller dem bedrängten Schauspieldirektor Gottfried Heinrich Koch mit ihren Singspielen als Retter in der Not.

Diese Rettung bleibt das Verdienst der Weiße-Hiller. Das französische Singspiel selbst dagegen wurde in Deutschland bereits mehrfach, und sogar französisch ausgeführt. Besonders verdienstlich für die Übersetzungen hat sich Theobald Marchand mit seiner Truppe gemacht. — Die Favart'schen Singspiele wurden behandelt von Auguste Font. Sie sind dort mit Recht niedriger gehangen worden. Leider kann hier auf feinere Unterschiede nicht hingewiesen werden, doch genügt es vielleicht, zu bemerken, daß Grétry'sche Singspiele textlich und musikalisch den Favart'schen Singspielen überlegen sind. Grétry war in Italien gewesen.

1) S. Anhang II.

— 1766 gelangt, abgesehen von vereinzelten, noch nicht aufgeklärten Bestrebungen, das erste Singspiel »Lisuart und Dariolette« von Weiße-Hiller am Dienstag, den 25. November 1766 in Leipzig im Theater am Ranstätter Thor von der Truppe des Gottfried Heinrich Koch zur Aufführung. Hier stocken die Mitteilungen, denn die ersten Theaterzettel aus jener Zeit sind bis jetzt unauffindbar.

Für das deutsche Singspiel schien eine zeitlang Weimar[1]) der geistige Mittelpunkt und Anfang werden zu sollen. Die berühmte Truppe des Abel Seyler hatte dort bereits ihren ständigen Kapellmeister, Anton Schweitzer, und das Glück wollte es, daß Wieland sich für eine deutsche Oper begeisterte. Solche Bestrebungen sind nicht selten in jener Zeit, gehen aber vielmehr aus längst erhobenen theoretischen Forderungen hervor, als aus einem wirklichen Bedürfnis resp. Verständnis. Schon die Stoffwahl der »Alceste« als einer deutschen Oper berührt merkwürdig, die »Rosamund« ist stofflich eher deutsch zu nennen: dieser Oper schadete es sehr, daß ihre am 11. Januar 1778 in Mannheim angesetzte Aufführung durch den Tod des Kurfürsten verhindert wurde. Noch ist zu erwähnen der »Günther von Schwarzburg« von Holzbauer, gleichfalls als deutsches Singspiel resp. Oper gemeint. Hermann Kretzschmar hat die Partitur herausgegeben und die Oper ganz offen als eine Blüte der italienischen Oper bezeichnet.

1774 brannte in Weimar das Schloß mit dem Theater nieder, die Truppe des Abel Seyler flüchtete, mit den besten Empfehlungen des Weimarer Hofes versehen, nach Gotha und wurde dort nach kurzer Zeit in ihren wesentlichen Bestandteilen der Grundstock des ersten deutschen stehenden Hoftheaters.

1775—79 hat dieses Theater unter glänzenden Auspizien bestanden. Hier fanden Georg Benda, seit 1750 Hofkapelldirigent[2]), und der Dichter Friedrich Wilhelm Gotter, ein geborener Gothaer und im höheren Justizfach angestellt, die so nötige dauernde Anregung durch eine lebendige Bühne; innerhalb dieses Zeitraums schufen beide diejenigen Werke, von denen im nachfolgenden geredet werden soll.

Georg Benda ist geboren am 30. Juni 1722, nach einer böhmischen Matrikel von Neubenatek, die mit dem Jahr 1722 beginnen, in Altbenatek in Böhmen. Der Name Benda ist in der Musikerwelt so zahlreich vertreten, daß eine Biographie von Georg Benda nur auf Grund authentischer Belege gebracht werden könnte[3]). Was Benda's Tätigkeit für das Theater anbelangt, so ist nur folgendes als sicher hervorzuheben:

1) Hiller widmete seine »Jagd« der Herzogin Anna Amalie v. Sachsen-Weimar-Eisenach, das Werk wurde auch dort zuerst am 29. Januar 1770 von der Koch'schen Truppe aufgeführt. 2) Erst später Hofkapelldirektor.

3) Dies wird für seine Stellung als Kammer- und Kirchenkomponist wichtig sein. Die Verwechslungen der einzelnen »Benda« können hier nicht registriert werden.

Der König von Preußen fand in Franz Benda, aus derselben Familie der Bendas, eine ihm so zusagende Persönlichkeit, daß er ihn an das erste Geigenpult seines Orchesters berief. Entweder hat er nun selbst andere Glieder dieser Familie nach Berlin kommen lassen, oder diese haben solchen Anlaß dazu benutzt, genug, Georg Benda ist 1740 bestimmt in Berlin und läßt dort auch Kompositionen (nicht dramatisch) erscheinen.

1749 stirbt in Gotha der Kapellmeister Stölzel. Die nahen Beziehungen zwischen dem gothaischen und preußischen Hofe haben jedenfalls dazu beigetragen, Georg Benda an diese Stelle gelangen zu lassen. Schon in Stölzel hatte der Gothaer Hof einen ausgezeichneten Komponisten und Orchesterchef gehabt; Benda fuhr in diesen Bahnen sehr erfolgreich fort und erwarb sich namentlich durch seine Kirchenmusik Ruf und Ansehen. Er war auch selbst Virtuos auf verschiedenen Instrumenten. Die finanzielle Lage des Herzogtums erlaubte es, wohl noch eher als dem Weimarer Hofe, manche Summe für exotische Porzellane, astronomische Studien und für souveräne Zeitungen auszugeben. So sandte man auch Georg Benda nach Italien mit der bedeutenden Summe von 1000 Talern, um sich in der Opernkomposition zu vervollkommnen. Benda lieferte nun auch eine italienische Oper und ein ebensolches Intermezzo und dirigierte verschiedene italienische Intermezzi bedeutender Meister in Gotha, aber seine Abneigung gegen die italienische Oper ließ keine nachhaltigen Resultate hervorgehen.

Es vergingen mehrere Jahre. Benda wurde 53 Jahre und war bereits 25 Jahre im Dienst, als die Ankunft der Seyler'schen Truppe und die Errichtung eines Hoftheaters seine bereits anerkannte dramatische Kompositionsfähigkeit in Fluß brachte. Innerhalb der Jahre 1775—78 schrieb er in Gotha seine erfolgreichsten Werke. 1778 nahm er plötzlich, mit Verzicht auf seine Pension, seinen Abschied. Die vielen Verdrießlichkeiten, die den Herzog 1779 bestimmten, sein Hoftheater wieder aufzulösen, warfen schon hier ihre Schatten voraus. Jedenfalls trug zu diesem Entschluß die Persönlichkeit Anton Schweitzer's[1]) das meiste bei.

Wesentliche Bestandteile des Gothaer Hoftheaters gingen in das Schröder'sche Unternehmen in Hamburg und in das Dalberg'sche in Mannheim über. Deshalb treffen wir auch 1778 Georg Benda in Hamburg, 1779 reist er nach Wien, wo er ein neues Werk auf die Hofbühne bringt, 1781 ist er in Paris, wo er Aufführungen seiner Werke beiwohnt, schließlich 1784 in Mannheim, wo er Abschied von der Bühne nimmt.

Die Zeit hat sich unterdessen verändert, Benda denkt an sein musikalisches Testament, nimmt die ihm zustehende Gothaer Pension jetzt willig an und lebt für sich, abwechselnd in Ronneburg, Ohrdruff, Georgen-

1) s. u. a. Ekhof's Quittungsbuch (Goth. Hofbibl.)

thal und Köstritz. In Köstritz stirbt er am 6. Nov. 1795, nachdem er die französische Revolution noch miterlebt hatte.

Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen gelang ihm nicht. Noch 1783 hatte er seine dramatischen Prinzipien in einem Aufsatz »über das einfache Rezitativ« wörtlich fixiert und den Grundsatz seiner dialogisierten Singspiele mit den Worten ausgesprochen: . . . »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Musik verliehrt selbst, wo man ihr alles opfert[1]).« Später wandte er sich von der Bühne ganz ab, nachdem er sich in seinem letzten Werke[2]) mit seinem Dichter Gotter nicht mehr recht verständigen konnte. Am Ende seines Lebens wurde er noch wankend in seinen Prinzipien, und wollte seine »Julie und Romeo«-Partitur ins Italienische übersetzt und mit Rezitativen versehen wissen[2]), ein letzter Beweis, daß das deutsche Singspiel auch geistig sich dem Untergang zugeneigt hatte.

Suchen wir nach den typischen geistigen Voraussetzungen, von welchen ein deutsches ernstes Singspiel im 18. Jahrhundert ausging, so finden sich vornehmlich zwei Richtungen vertreten: die eine Richtung ist total unmusikalisch: wenn sie daher Musik im Bühnenstück einfügen will, so muß sie damit entweder eine moralische Befriedigung erleben, oder es muß ein solches Lied derart »vorbereitet« aus dem Dialog in die Musik treten, daß es natürlich dann nur noch die Handlung aufhalten kann.

Beide Tatsachen sind leicht zu erklären: Das merkwürdige Bedürfnis des 18. Jahrhunderts, sich gegen die Endresultate der französischen Aufklärung durch ein lächerliches Verbinden jeder Materie mit Moral und angeblicher Lebensweisheit zu wehren, führt auch Chr. Felix Weiße dazu, statt einfach eine Nachahmung ruhig einzugestehen, nachträglich folgende Motivierung für seine Singspiele zu finden: ». . . . . er hoffte, daß das allgemeine und gesellschaftliche Vergnügen würde befördert werden. Es schien ihm für die Deutschen vorteilhaft, wenn sie zum gesellschaftlichen Gesang angeleitet würden.« Diese aus seiner nachgelassenen Selbstbiographie stammenden Worte stimmen mit der Wirkung dieser Singspiele tatsächlich überein, nur ist der innere Grund ein ganz anderer: es hatte einige Jahre vorher eine volkstümliche Liedbewegung eingesetzt, und da diese Singspiellieder meist in sich abgeschlossen und mit einer bestimmten Handlung nicht eng verbunden waren, wurden sie viel gesungen und hielten aus diesem Grunde die Handlung mit auf dem Repertoire. Benda's Singspiele dagegen sind populär gewesen, ohne daß seine Lieder[3]) »Gesellschaftsgesang« wurden.

1) s. Anhang IV. 2) s. Anhang V. Briefe Benda's an Gotter.

3) Ein neuer Beweis dafür in Friedländer's unterdessen erschienener Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert.

Eine weitere Veranlassung hatte diese unmusikalische Richtung in der damaligen Dialogtechnik des Schauspiels. Aus der scholastischen Zeit ist eine unangenehme, breite Rhetorik übrig geblieben. Man meinte nun, namentlich vor der Zeit der Stürmer und Dränger, alles durch möglichst viel Worte und lange, allgemein gehaltene Sätze deutlich zu machen, so daß sich einige Verfertiger von Singspielen sogar rühmen, Weiße übertroffen zu haben dadurch, daß sie jedes Lied endlos lang im Dialog vorbereiteten.

Diesen Tatsachen steht die musikalische Richtung diametral gegenüber. Es sind die Musiker und Regisseure, die hier in Dichtung, Dialog und Lied eingreifen. An den Benda'schen Singspielen sind derartige Bestrebungen und Verbesserungen durchgehends zu beobachten.

Friedrich Wilhelm Gotter war in Wetzlar Mitglied jener bekannten Tafelrunde gewesen, an der auch Goethe teilgenommen hatte. Nach Gotha zurückgekehrt, fand er Anstellung im Justizamt, versäumte aber deshalb nicht, sich an Theatervorstellungen zu beteiligen, deren Leiter er bald wurde. Dies alles hat Rudolf Schlösser in seiner Biographie[1]) Gotter's erschöpfend dargestellt. Für uns ist es hier nur wichtig, zu betonen, daß französische Bildung und Sprache am Gothaer Hofe sehr beliebt war und sich namentlich auf das erwähnte Liebhabertheater erstreckte. Rousseau war bekannt. Weiter hatte Hiller in Leipzig 1765 eine für die Ästhetik bemerkenswerte Zeitung: »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend« angefangen, in der unterm 5. August 1766 eine umfangreiche Kritik über die schon erwähnte italienische Oper Benda's erschien. Diese Zeitung bringt ganze Auszüge aus Rousseau's Dictionnaire musical, so daß Rousseau also selbst in Musikerkreisen längst bekannt war. Damit ist die Frage, ob Benda Rousseau gekannt hat, bestimmt zu bejahen.

Es ist nun merkwürdig, daß in Leipzig das Singspiel und in Gotha das Monodram aus französischer Anregung hervorgeht. Das Nähere würde eine Untersuchung für sich ausmachen. Hier muß nur erwähnt werden, daß die scène lyrique »Pygmalion« von Rousseau in Deutschland bekannt war, daß Melodramen schon vor Benda geschrieben und komponiert wurden, daß aber Benda mit seiner »Ariadne und Medea« eine Stilgattung fand, die mit der Rousseau'schen Erfindung nur das Äußere gemein hat. Die Monodramen Benda's sind nur Stilproben, durch die er sich auf das Singspiel vorbereitet, ihr Erfolg ist der zufälligen meisterhaften Darstellung zu verdanken.

Georg Benda schrieb 13 Werke für die Bühne:

---

1) In Litzmann's theatergeschichtlichen Sammlungen, auf die ich auch sonst oft zurückgreifen mußte.

Auszuscheiden sind:

Xindo riconosciuto. Italienische Oper. Aufgeführt am 10. August 1765 in Gotha zum Geburtstage der Herzogin Luise Dorothea von Gotha.

Il buon marito. Intermezzo. Aufgeführt 1766 in Gotha.

Der Findling. Kinderoperette. (Auf dem Repertoire fand ich nur ein Schauspiel desselben Namens viel aufgeführt.)

Cephalus und Prokris, Melodram von C. W. Ramler, Aufführung im Konzert des Kammermusikus Fr. Westenholz, Berlin, Montag 25. November 1805, auf der Bühne mit anderer Musik gegeben.

Philon und Theone. Melodram, ursprünglich »Almansor und Nadine« betitelt, im Wiener k. k. National-Hoftheater nächst der Burg im Juli 1779 aufgeführt.

Bedeutend sind die folgenden Werke:

Ariadne[1]. Monodram. (Text von J. Chr. Brandes.) Erste Aufführung Freitag, 27. Januar 1775 in Gotha im Schloßtheater am Ballhause von der Truppe des Abel Seyler.

Der Dorfjahrmarkt (Jahrmarkt: »Lucas und Bärbchen«.). Singspiel. Unter verschiedenen Titeln ein- und zweiaktig aufgeführt, Text von Fr. W. Gotter. Zuerst gegeben am Freitag, den 10. Februar 1775 in Gotha im selben Theater wie das vorhergehende.

Medea. Monodram[1]. Text von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung in Leipzig. im Koch'schen Theater, unter Direktion von Abel Seyler, am Montag. 1. Mai 1775.

Walder. Singspiel[1]. Text nach »Sylvain« von Marmontel-Grétry von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung: Gotha, Freitag den 23. Februar 1776 im herzoglichen Hoftheater.

Julie und Romeo. Singspiel[1]. Text von Fr. W. Gotter nach Shakespeare. Erste Aufführung Mittwoch, 25. September 1776 im Gothaer Hoftheater.

Der Holzhauer. Singspiel[1]. Text von Fr. W. Gotter nach Perrault. Erste Aufführung: Gotha, Hoftheater, Freitag, 2. Januar 1778.

Pygmalion. Monodram. Text nach Rousseau von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung Montag, den 20. September 1779 im Gothaer Hoftheater.

Das tartarische Gesetz. Singspiel. Text von Fr. W. Gotter nach den »glücklichen Bettlern« von Gozzi. Erste Aufführung in Hamburg, im Schröder'schen Theater am Gänsemarkt am 19. Juli 1780.

Wichtig für das Repertoire des 18. Jahrhunderts sind geworden:

Ariadne.
Medea (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1352).
Dorfjahrmarkt (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1358).
Julie und Romeo (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1354 b).

II.

Die Monodramen Benda's.

Das Wort *Melodram* hat zu bedenklichen Verwechslungen geführt. *Melodramma per musica* ist die Bezeichnung für *Oper*.

1) Über die Bezeichnungen Monodram, Melodram, Singspiel s. später, über Erstaufführungen s. Anhang III.

Als dramatische Gattung genommen existieren Melodramen nicht. Musik und gesprochenes Wort gleichzeitig durchgehends auf der Bühne verwendet, wirkt störend. Dagegen hat man melodramatische Einzelheiten gern gebraucht, um das Seccorezitativ zu vermeiden.

Für das 18. Jahrhundert liegt die Erklärung für die Melodramen auf dem Theater in der intimen Verfassung der kleinen Theater und dem schwachbesetzten Orchester. Die Musik ist dabei vollkommen Nebensache, es handelt sich lediglich um die dramatisch wichtigste Stelle für die Heroine, dazu um eine Kraftprobe der Empfindung und der Lunge, kurz, um eine Generalprobe für eine neue Kunst. Es erweist sich dies aus dem Schauspielrepertoire der damaligen Zeit. Allerdings war man in der theatralischen Kunst über die gröbsten Unanständigkeiten hinaus, man hatte dafür aber zwei Dinge eingetauscht, die nicht weniger unangenehm waren. Auf der einen Seite die Tendenz: z. B. wird ein Spieler nicht derart dargestellt, um durch den Konflikt von Leidenschaft und Leben zu erschüttern und dadurch eventuell zu belehren, sondern es wird, lediglich um zu belehren, der Typus »gemalt«. Einem solchen Bedürfnis, zu malen, ist auch das Monodram zu verdanken, nur fügten es da die Umstände und bedeutenden Talente anders. Auf der andern Seite wurden Empfindungen kultiviert und nach bestimmten Rezepten den rhetorischen Dialogen beigegeben. Dies führte in der ganzen Literatur schließlich zu der bekannten Empfindungsmeierei[1]).

Da gelang es, aus lebendiger Bühne Leidenschaft zu gebären. Schon »Ariadne« schlug neue, kräftige Töne an, aber erst mit der »Medea« feierte die deutsche Schauspielkunst einen entscheidenden Sieg. Was hatte nun eine »Medea« noch mit den lyrischen und philosophischen Spekulationen eines Rousseau'schen »Pygmalion« zu tun?

Von Benda's Musik zu diesen Monodramen ist in den Kritiken weniger die Rede. Die Musik leistete hier eben ganz andere als ästhetische Dienste. Sie vermochte nur, der Stimme einer Medea soviel Untergrund zu geben, daß sie Steigerungen anwenden konnte, die, ohne musikalischen Hintergrund, zu grell und gellend gewirkt hätten.

Wenn wir die Texte der Benda'schen Monodramen betrachten, so sind es im wesentlichen Monologstudien. Ihre Wirkung nach dieser Richtung auf die Schauspieldichter ist sehr groß gewesen.

Alle diese Gründe führen mich dazu, diese Stücke, bei denen die Musik nur eine Nebenrolle spielt, nicht Melo-, sondern Monodramen zu nennen. Es sind allerdings Versuche gemacht worden, solchen Werken eine ganze dramatische Form zu geben; man

1) Solcher mußte sich selbst Schiller fügen: man sehe sein Vorwort zu seiner »Räuber«aufführung auf den Theaterzetteln.

fügte irgend eine Person zu und nannte es dann Duodram. Darüber hat sich Kotzebue in seiner Parodie der Bendaischen Ariadne lustig gemacht, indem er sie Triodrama nennt. Ernster war der Versuch des Dichters einer »Sophonisbe«. Dieser empfand es wenigstens, daß ein Einfügen der gesamten Vorfabel in den Monolog unkünstlerisch war, und schrieb einen ausgezeichneten Versprolog. Leider ignorierte man, wie er klagt, solche Prologe bei Aufführungen. Indessen führte damals das Monodram immerhin zur besseren Ausnützung musikalischer Kräfte, wobei nicht zu verkennen ist, daß hier ein wesentlich besserer Gebrauch von der Musik gemacht wird, als bei der Zwischenaktsmusik.

Schließlich muß noch erwähnt werden, wie Benda auf die Monodramkomposition kam. Der Schauspieler J. Chr. Brandes[1]), dessen Frau und namentlich Tochter eine große Rolle in der Theatergeschichte gespielt haben, berichtet, daß er eine »Ariadne« für seine Frau nach einem Gerstenberg'schen Gedicht schrieb und von Schweitzer komponieren ließ. Das war also noch in der Zeit, als die Seyler'sche Truppe in Weimar war. Diese Musik soll Schweitzer aber zur »Alceste« verwendet haben. In Gotha hat er den Text Georg Benda angeboten. Was daran wahr ist, müßte eine Schweitzer-Forschung ergeben. Wichtiger ist die Nachricht von anderer Seite, daß Benda durch das eigentümliche Organ der Frau Brandes zu einem solchen Versuch angeregt worden sei.

Ariadne auf Naxos.

Der Ariadnestoff ist in der Operngeschichte oft und von großen Meistern behandelt worden. Gleich zu Beginn der Oper schreibt Monteverdi 1608 ein Werk, dessen Wirkungen in einer großen Lamentoliteratur zu verfolgen sind. Das verlassene Weib, das in liebender Fürsorge den Helden rettete, war in seinen Klagen gewiß ein jederzeit tiefrührendes, anziehendes Problem.

Es muß dem Textverfasser Brandes auch irgend solch' alter Text vorgelegen haben, denn seine dem Diodor angeblich entnommene[2]) Fabel entspricht dem Text nicht. Zu einer kritischen Arbeit, wie der Stoff in der Operngeschichte verwendet worden ist, bedürfte es einer, sonst recht lohnenden literarischen Vorarbeit. Mir scheint, daß musikalisch die einen von den Klagen der verlassenen Ariadne ausgehen — die Italiener gehen da immer medias in res; — die andern das Erwachen der Ahnungslosen mit ihren Konsequenzen malen. Letzteres wird hier der Fall sein.

Das Monodram zerfällt in 3 Teile: 1. Theseus nimmt von der schlafenden Ariadne Abschied. 2. Ariadne erwacht, erinnert sich, ängstigt sich, sucht. 3. Ariadne springt ins Meer[3]).

1) Selbstbiographie, Berlin, Maurer 1800, unzuverlässig.

2) S. Textvorrede.

3) Dies letzte Bild malte Schröder in Hamburg auf seinen Theatervorhang!

Der erste und letzte Teil sind oberflächlich ausgeführt. Mit Recht setzt die schon erwähnte Parodie[1]) von Kotzebue besonders da ein, als eine unsichtbare Oreade der Ariadne den Weggang des Theseus mitteilt und, unklar mystisch, sie auffordert, als Sühne für die Gottheit ins Wasser zu springen. Auch im Mittelteile hat die Dichtung große Fehler. Statt hier dem Komponisten ganze aufsteigende Empfindungslinien zu bieten, redet Ariadne von Sonne und herrlicher Gegend und gleich darauf von schaudervoller Wildnis. Diese konditionellen Empfindungen (meist immer in Hinblick auf den Geliebten), das Schönste häßlich und das Häßlichste schön zu finden, sind ein schwerer Schaden für den Komponisten. Trotz alledem steckt aber ein deutscher Kern in dem Stück. Bei der entscheidenden Stelle, als Ariadne das Schiff des Theseus wegziehen sieht:

»Ah! Verräter! Mein Unglück ist gewiß« (sinkt zu Boden)

und in den ersten Worten ihrer Klage: »Mich so zu hintergehen« zeigt sich der Sinn für wirkliche dramatische Gestaltung.

Medea.

Frau Seyler und Frau Brandes scheinen auch dem Charakter nach für hochdramatische Situationen prädestiniert gewesen zu sein. Ihrer Rivalität verdanken wir die »Medea«, die Benda für Frau Seyler komponieren mußte. Man muß sagen, daß dies Werk nicht nur durch die Frau Seyler erfolgreicher gewirkt hat, sondern auch tatsächlich wertvoller als die »Ariadne« ist. Neubelebungen haben teils stattgefunden[2]), teils sind sie geplant[3]).

Ort und Zeit der Handlung: der Hochzeitstag Jasons und der Kreusa in Korinth. Medea auf ihrem Drachenwagen fährt an. Der Dichter zeigt sie zuerst als unglückliches, verzweifeltes Weib. Erst daraus wird das mehrfach zurückgedrängte Rachegefühl entfacht. Äußerst geschickt, wenn man die Form einmal will gelten lassen, treten die äußeren Umstände jeder besseren menschlichen Regung in den Weg, nämlich:

1. Medea, im Gefühl des tiefsten Schmerzes ob ihrer Verlassenheit: »Ich bin allein in der Schöpfung«. (Man hört von ferne die Musik des Aufzugs).
2. Medea: (sich vor ihren auf die Bühne kommenden Kindern in Rührung verbergend) stürzt wütend hervor, als der jüngere Knabe die Hofmeisterin fragt, ob sie »für die neue Mutter« beten sollen.
3. Medea, die mit dem Gedanken, ihre Kinder zu ermorden, umgegangen war, stößt diese von sich und bittet die Parzen, sie als zu schlecht von dieser Welt wegzunehmen.

   Gefolge: (hinter der Bühne) Heil! Heil! Heil sei Jason und Kreusa! Heil sei den Neuvermählten!

1) Es existiert auch eine Parodie von Perinet-Wien (1803) mit Musik von Satzenhofer.

2) Nach Mitteilungen des Herrn Prof. Schlösser-Jena und Frau v. Benda-Berlin.

3) Nach Mitteilungen des Herrn Dr. Batka-Prag.

Medea (auffahrend): Verflucht sei Jason und Kreusa! Verflucht die Neuvermählten usw. usw.

Von hier an stört ein Prunken mit griechischer Mythologie. Medea hat ihre Kinder hinter der Szene umgebracht und fühlt die (unsichtbaren) Furien um sich schweben. So weit ist alles einem deutschen Publikum noch verständlich. Daß sich nun aber diese Furien nicht auf sie, sondern auf ihren Wunsch auf Jason stürzen sollen, ist unlogisch und jedem Empfinden zuwiderlaufend: entweder ist Medea ein mit göttlicher Macht ausgerüstetes Wesen, dann fällt jeder innere Konflikt weg, und wir stehen mitempfindend vor dem Rachewerk einer Gottheit, gegen die der Mensch ohnmächtig, impar ist; oder Medea ist ein Mensch, dem nur gewisse übernatürliche Kräfte gegeben sind, dann steht sie selbst unter gewissen Gesetzen[1]). Daß sie der Dichter in ihrer Macht beschränkt wissen wollte, geht schon aus der, der Sage widersprechenden Stelle hervor, als sie bei ihren Rachegedanken zunächst, psychologisch ganz richtig, Kreusa töten will und zu sich spricht:

»Törichte, womit schmeichelst du dir? — Aus Jupiters Blut gezeugt und von den Schutzgöttern Korinths bewacht, spottet Kreusa deiner machtlosen Wut.« —

Wenn ihre Macht da versagte, wo sie, wenigstens menschlich betrachtet, begriffen werden konnte, wie verhält es sich dann mit den Göttern, die Medea, nach ihrem Kindermord, überdies bei der Wahnsinnskrëierung des Jason mit den Worten anruft:

»Daß er[2]) sehe,
»Daß er höre,
»Daß noch Götter,
»Götter leben!«

Und alles dies war so unnötig. Ist doch in den Worten:

»Wo ist nun die Herrlichkeit, die dich füllte, du stolzer Palast? Wo deine Wächterin, die Freude? — Deine Marmorwände triefen von Blut — Verwesung brütet in den goldenen Gemächern — weg von dir, Höhle des Todes —«

ein Höhepunkt erreicht, der mutatis mutandis an Shakespeare gemahnt. Bis hierher macht es Vergnügen, sich Musik hinzuzudenken, dann aber tritt eine Abschwächung der Wirkung ein, deren Grund prinzipieller Natur ist und auch im Singspiel stört.

Jason erscheint in »orestischer Raserei«, glaubt zu brennen und wird von Medea, die auf ihrem Drachenwagen verschwindet, in sein Unglück eingeweiht. Wenn nun im Monodram kein Ton gesungen werden darf, und erst Medea und dann Jason Schmerz über den Tod der Kinder äußern, so tritt ein Parallelismus der Empfindungen ein, der für dramatische Musik die schwerste Schädigung bedeutet. Darin zugleich

1) Gerade dies hat Goethe im Faust so wundervoll durchgeführt.

2) Jason.

ist auch das seit Jahrhunderten instinktiv gesuchte ästhetische Gesetz über die Mitwirkung der Musik im Drama enthalten, wie es schon textlich aus unsern Volksliedern hervorleuchtet: verschiedener, und unter sich abgestufter Ausdruck, die Töne der obersten Leidenschaften nur flüchtig und verdeckt angeschlagen. Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut.

Das Empfinden, den Parallelismus der inneren Vorgänge zu vermeiden, führt überhaupt auf die Frage nach verschiedener musikalischer Form des Dramas. Die Oper schlechthin kann es gar nicht vermeiden, auf feste Pole, etwa Liebe — Haß, gewissermaßen magnetisch immer wieder aufzulaufen, ihr Differenziervermögen besteht dann nur darin, bei jedem Berühren solcher Pole stärker aufzutragen und so, durch das sinnliche Element der Musik, zu kolossalen Finales und Kadenzen auszuladen. Schon Sonnenfels (18. Jahrhundert) empfand instinktiv die daraus resultierenden, ewigen Kadenzierungen der Opernmusik störend.

Es gibt sehr viele Mittel, solche Parallelen zu vermeiden. Fast jedes technische Mittel der Bühne versagt einmal innerhalb des Bühnenstücks, z. B. lauter Prosa, lauter Poesie und auch lauter Musik. Es ist dies der Grund, warum pantomimisch-tanzartige Schlüsse schon früh auf der Bühne gebraucht werden. Wäre das Monodram nun eine wirkliche dramatische Gattung, so hätte man hier einen pantomimischen Schluß brauchen müssen: z. B. Jason hat seine toten Kinder im Hause gesehen, tritt heraus, und stummes Spiel bezeichnet nun die Empfindungen der Medea und des Jason, unterstützt durch die Musik. So ist aber von einer dramatischen Verwendung der Musik nichts zu spüren, das Ganze wirkt wie ein herausgeschnittenes Bild (vom Standpunkt der musikalischen Materie aus), bei dem durch Ungeschick ein Stückchen des nächsten Bildes mit herausgeschnitten wurde. Gerade am Schlusse kann man sehen, wo Verständnis für musikdramatische Wirkung vorhanden ist.

Mit dem »Pygmalion« gab Rousseau den Anstoß zur Monodrambewegung. Neuerdings hat man sich mit der Frage nach der Musik des »Pygmalion« von Rousseau stark beschäftigt und glaubt, eine Partitur dieser Musik von Rousseau selbst entdeckt zu haben. Es ist völlig unwesentlich, ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht, mit den Ideen Rousseau's war er lange bekannt, und von dem Musiker Rousseau konnte er kaum etwas lernen.

Der Pygmalionstoff ist sehr verbreitet und beliebt in der Operngeschichte. Wohl die erste bedeutende Oper dieses Namens ist, auf den Text von Minato, von Draghi 1689 in Wien aufgeführt worden. Für Rousseau war jedenfalls Rameau's Werk von Bedeutung, als Einlage im Ballett: »Le Triomphe des Arts«, 1748 aufgeführt und bis 1781 sehr häufig gegeben.

Es steht mir durch die Güte des Herrn Schatz-Rostock fast die gesamte Pygmalionliteratur zu Gebote. Ich kann daraus für meine Zwecke entnehmen, daß Rousseau den Stoff längst vorfand, daß dann der Stoff sehr oft von Italienern und Franzosen benutzt worden ist, und daß wir im wesentlichen kein bedeutendes deutsches Werk dieser Art besitzen. Selbst die Gotter'sche Übersetzung des Rousseau'schen Textes ist vergröbert, erreicht bei weitem nicht die ganz eigentümlich vibrierende, darin aber auch heiß temperierte Originaldichtung. Ganz typisch sind die Veränderungen, die Gotter mit dem französischen Original vornimmt, doch würde das hier zu weit führen.

Wollte man die Monodramen Benda's einteilen, so würde man damit gleichzeitig die ganze Monodrambewegung einteilen können. So gehörten dann »Ariadne« und »Medea« in die klassisch-antike Richtung, »Pygmalion« in die philosophische Richtung, schließlich »Cephalus und Prokris« unter die — Schäferspiele. Hier also wieder ein Rückweg zu Gottsched. Und welch' reizend lyrische Stellen enthält der letztgenannte Text, wenn er nur nicht eine ganz komplizierte Mythologie voraussetzen würde. Der Versuch, im Monodram Chöre einzuführen, führte zu nichts.

III.

Die Singspiele Benda's.

Der Dorfjahrmarkt.

Es ist auffallend und beweist die Neigung Benda's zum Singspiel entschieden, daß er schon 14 Tage nach seiner, seit 9 Jahren zum erstenmal wieder aufgenommenen Opernkomposition, nach dem Debut mit der »Ariadne«, ein Singspiel herausbringt. — Der Urtext dieses Singspiels ist genau fast gar nicht festzustellen. Ursprünglich einaktig, wurde es von Hiller in zwei Akte auseinandergezogen, ursprünglich ernst, wurde es im Laufe der Zeit mit komischen Elementen »erweitert«. Benda empfand daher das Bedürfnis, irgend eine Fassung definitiv als richtige festzustellen, und so trägt denn die erwähnte Berliner Originalpartitur den Vermerk: »So ist dieses in die Kürze gezogenes Singspiel 1785 in Mannheim gegeben.«

In bezug auf die Veränderung des musikalischen Teils stellt sich folgendes heraus. Die Anzahl der Lieder ist ganz verschieden: die Originalpartitur weist die wenigsten Stücke auf, eine geschriebene Mannheimer Cembalopartitur 15 Nummern (wovon zwei aber als wegzulassen bezeichnet werden), eine gedruckte Partiturausgabe (Schwickert) 15 Stücke, schließlich ein Hiller'scher Klavierauszug 22. In alten Regiebüchern finden sich auch die Zeitangaben über die Dauer der Aufführungen, nämlich meist durchgestrichen: Anfang 1/4 nach 7 Uhr, Ende beinahe 3/4 nach 8 Uhr, und dafür gesetzt: Anfang 3/4 nach 7 Uhr und Ende 3/4 nach 8 Uhr vorbei.

Da dies auch bei »Julie und Romeo« der Fall ist, sehe ich das wieder als Beweis an, daß man lieber zwei Stücke an einem Abend mit gleich verteilter Zeit geben wollte, als solchen musikalischen Erweiterungen sich zugänglich zu zeigen.

Der Text ist wahrscheinlich so ziemlich original. Was Brandes über dessen Entstehungsgeschichte berichtet, ist unglaubwürdig. Danach soll ein Schauspiel von J. J. Engel, »der dankbare Sohn«, in ein Singspiel verwandelt und von Benda bereits komponiert worden sein. Auf die Intervention verschiedener Männer, u. a. Ekhof's, der in dem obengenannten Schauspiele den Vater Rhode gab, sei es vom Herzog verboten worden, und man habe nun umgeändert, so gut es ging. Engel soll den Plan, Gotter den Dialog verfasst haben. Da nun Brandes die Entstehung dieses Singspiels aus den Erfolgen der Monodramen herschreibt, so ist sie ja schon zeitlich ganz unmöglich denkbar. Der Engel'sche Text[1]) zeigt keine Ähnlichkeit mit dem Gotter'schen Jahrmarkt, Werbeszenen sind einer ganzen Anzahl Theaterstücke eigen und haben bereits zu Spezialarbeiten Veranlassung gegeben.

Die reizende Idee, einen Jahrmarkt zur Grundlage eines Stückes zu machen, ist für diese Bühne neu. So etwas muß Goethe mehrfach vorgeschwebt haben, was nahelegt, daß Gotter aus Wetzlar solche Anregungen mitbrachte. Die Handlung ist sehr einfach: Außer verschiedenen Jahrmarktsgestalten: u. a. Lene[2]), auch Tirolerin genannt, von der Leipziger Messe, handelt es sich um die üblichen Gruppen von Herr und Bauer[3]). Die psychologische Konsequenz ist sehr fein und interessant: Eine Bauerntochter Bärbchen[4]) liebt einen Burschen Lukas und möchte bald Hochzeit halten. Ein Oberst[5]), der eben auf sein Gut zurückkehrt, wird Vertrauter ihrer Liebessorgen und erfährt dabei außerdem, daß sein Neffe[6]), Werbeleutnant im nächsten Flecken, den Mädchen nachstellt. Der Oberst verspricht nicht nur seine Beihilfe zur Beschleunigung der Hochzeit, sondern möchte seinen Neffen ganz gern einmal ein bischen von den Mädchen zurechtgewiesen sehen. Dies Moment führt zur Verwicklung. Bärbchen, sich des Rückhalts in der Person des Obersten bewußt, tritt bei Gelegenheit dem Leutnant freier entgegen. Dieser aber

1) »Der dankbare Sohn.« Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge von J. J. Engel. Frankfurt u. Leipzig, 1775.

2) Reizendes Lied z. B. »alles in Paris erdacht, und in Leipzig nachgemacht«, in allen Partituren.

3) Anfangschor der Bauern. Mit verändertem Text zum Volkslied geworden. Fehlt z. B. im Schwickert'schen Druck.

4) Auftrittslied, in allen Partituren, aber mit verschiedenem Schluß.

5) Sein Lied, wie überhaupt sein Gesang, von Benda ganz gestrichen, von Hiller um eine rasselnde Arie verlängert.

6) Singt überhaupt nicht.

weiß es einzurichten, daß er sie küßt, Lukas kommt dazu, und die Entzweiung[1]) ist fertig. Außerdem bewegt sich ein Feldwebel auf dem Jahrmarkt, der zum Werbeleutnant gehört. Es fällt ihm leicht, den zornigen Lukas anzuwerben[2]), indem er ihn beim Wein sich einfach in Zorn reden läßt. Bärbchen erscheint zur rechten Zeit, Lukas reißt aus, als er seine Dummheit einsieht. Er wird eingeholt, Bärbchen bringt das ganze Dorf auf die Beine. Leider steht nun in der Originalpartitur ein Lied des Vaters des Bärbchen, ein Lob der Faulheit[3]), das dem sonst ziemlich ernst gehaltenen Stoff etwas Lächerliches verleiht. Allerdings ist die ganze Bühne leer, und ein gewisser Zeitraum mußte markiert werden, bis die Soldaten mit Lukas wiederkommen. Der Oberst tritt auf, den übrigens Bärbchen schon suchen gegangen war, alles klärt sich auf, Lukas wird frei, Bärbchen bedankt sich.

Hiller hat diese so einfache Handlung in 2 Akte zerteilt und nicht nur eigene Kompositionen eingeschoben, sondern auch zuweilen Benda korrigiert. Auffallend ist der Unterschied der Originalpartitur mit dem Hillerschen Klavierauszuge. Benda hat schließlich, bis auf das erwähnte Lied des Vaters Paul, fast alles aus der Musik eliminiert, was nicht auf das Paar Lukas und Bärbchen Bezug hat. Statt dessen hat er innerhalb der spärlich benutzten Situationen seine Lieder etwas musikalisch erweitert, auch bei Wiederholungen mit belebenden Rhythmen versehen. Die einzigen Ensemblesätze gehen direkt aus der Handlung hervor, nämlich das Duett: Lukas und Bärbchen zanken sich, und das Terzett: Lukas, Lene und Feldwebel wollen zur Stadt aufbrechen, Lukas nimmt Abschied vom Dörfchen. Hiller dagegen komponiert resp. behält bei: ein Auftrittslied des Obersten, der von Erinnerungen ganz unwesentlicher Art singt, ein zweites Lied desselben, in dem er von der Hochzeit zu Bärbchen singt[4]), Bärbchen singt eine Romanze von einem verunglückten Liebespaar; aus der szenischen Anweisung, daß ein Jude etwas stiehlt, den Lukas dann schützt, wird ein »Tumultgesang«, ebenso entsteht ein Ensemblesatz, bei Gelegenheit der gewaltsam versuchten Abführung des Lukas durch Soldaten usw. Etwas Ähnliches werden wir bei »Walder« sehen.

Gehen wir zur Kritik des Textes über, so zeigt sich Gotter als Neuling, wie auch ein Briefschreiber[5]) an ihn an seinem letzten Werk für Benda[6]) mit Recht den glatteren Dialog rühmt. Offenbar hat der Dichter

1) Duett, erstes Auftreten des Lukas. Nur ein Mannheimer Regiebuch läßt ihn beim Anfangschor anwesend sein.

2) Wozu verschiedene, meist von Benda weggelassene Lieder dienen.

3) Sollte hier nicht Kotzebue eingewirkt haben?

4) Dieses Lied laut Vorrede für den Schauspieler dieser Rolle in Leipzig. Die musikalische Steigerung: »Kranz . . . . in Deinen Locken, in Deinen Locken«, ist lächerlich.

5) Boie (im Nachlaß Gotter's, im Besitz der Frau v. Zech-Gotha).

6) Das tartarische Gesetz.

Komisches, der Komponist Ernstes gewollt. Daß Benda in die Texte erheblich hineinkorrigierte, sieht man nicht nur aus seinen Briefen[1]) an Gotter, sondern auch an geradezu inspirierten Stellen in »Julie und Romeo«[2]). Skrupellos nimmt auch Gotter alles nicht von ihm Stammende in seinem Text auf, ohne es zu erwähnen. Aus den Vorreden seiner Texte ergibt sich, daß er von der Art eines Singspiels keine Ahnung hat, und die merkwürdige Verachtung, die diesem von Literaten und Schauspielern entgegengebracht wird, teilt. Abgesehen vom Dialog, ist auch die Liedpoesie so ungeschickt, ja so mangelhaft deutsch, daß man dem Komponisten einige weniger gelungene Kompositionen nicht verargen möchte.

Die Musik ist teilweise feurig, teilweise anmutig, herzlich und einfach. Der Schluß, das Danklied Bärbchens an den Oberst, fällt freilich aus der Rolle, indem er ein ausgeführtes Koloraturstück darstellt[3]). Meisterstücke sind: 1. Ein Lied Bärbchens:

Ja[4]), Lukas dieser Hut soll dich,
Dich diese Schleife zieren;
In diesem Hute sollst du mich
Zum Traualtare führen.

Allein, wie leicht kann unsre Ruh,
Indeß ein Unfall stören!
Ach, Lukas, ach! daß ich und du
Schon an der Kirchtür wären!

Schon dieser Poesie sieht es der Leser sofort an, daß sie als selbständiges Lied ohne weiteres nicht ganz verständlich ist, daß sie entschieden eng in eine Handlung hineingehören muß.

2. Duett. Lukas und Bärbchen »Glaubest du mit Schmeicheleyen«. In seiner knappen Fassung ist es dem Duett in »Romeo und Julie« zu vergleichen. Auch unter den von Benda selbst gestrichenen Liedern sind einige gute Stellen zu finden. Im großen ganzen aber scheint ihm hier doch die sichere Schulung gefehlt zu haben, wie auch Gerber einmal erwähnt, daß Benda keinen Kompositionsunterricht empfangen habe.

Walder.

Bei diesem Werke[5]) ist der Vergleich zwischen dem Text des »Silvain«

1) S. Anhang, Brief vom 8. Okt. 1786.

2) Julie: Alle Gedanken verlieren
Sich in dem Wonnegedanken,
Meinen Romeo zu sehn. —

3) Die Erweiterung geschah einer Sängerin zuliebe.

4) Julie und Romeo: »Ja, der Lerche frühe Kehle
Meldet, daß der Tag erwacht«.
Schon dieser Anschluß mit ja, keineswegs schön, ist doch musikalisch.

5) Eine Originalpartitur kam mir nicht zu Gesicht. Nach Mitteilungen des Herrn Prof. Dr. Sandberger-München kann auch die in München befindliche nicht Original sein.

von Grétry und dem des »Walder« von Gotter das Interessanteste. Benda hat Grétry's Musik gekannt. Auch ist das Grétry'sche Stück in Deutschland vor dem von Benda gegeben worden.

War im Dorfjahrmarkt die Möglichkeit einer komischen Episode gegeben, so ist hier in keiner Fassung eine solche zu bemerken.

Ein Sohn vornehmer Eltern hat ein armes Mädchen geheiratet und lebt unter dem Namen Sylvain oder Erast oder Walder unter Landleuten als einfacher Landmann. Durch Verkauf der Herrschaft wird der zweite Sohn dieser aristokratischen Familie, ein Bösewicht, Herr dieser Länder. Der Konflikt ist da, der alte Vater tritt als Retter in der Not auf, Versöhnung. Der ganze Text, auch Marmontel's Erzählung, würde uns nicht interessieren, wenn nicht ein sozialer Gedanke von damals weittragendster Bedeutung darin verarbeitet wäre. Es handelt sich um die berühmte These des Landeigentums und der Jagdfreiheit.

Alle Texte Benda'scher Singspiele fangen gleich mit Musik[1]) an. Das ist schon ein Unterschied mit der Singspielmusik anderer Komponisten. Es ist dies um so wichtiger zu bemerken, als ja Benda so wenig als möglich Gesangstücke einstreut, während die mehr französische Richtung an einem Übermaß höchst unnötiger »Sinngedichte«[2]) leidet. Trotzdem sehen wir hier, daß dem Anfang des Originaltextes noch ein Lied von Benda vorgeschoben wurde. Wie erklärt sich das? Einfach daraus, daß das deutsche Singspiel viel mehr auf die Entwicklung, d. h. doch auf das Mitempfinden des Zuschauers gibt, als auf die Katastrophe und ihre meist ganz klaren Folgen. Daß dies hier durchaus nicht etwa durch ästhetische Erkenntnis geschieht, ist für die Form des Singspiels unwesentlich und trifft als Schuldigen den Dichter.

Da sich dies Verschulden des Dichters in allen Texten nachweisen läßt, so dürfte hier eine Vermutung über ihre Ursache ausgesprochen werden: Es macht immer den Eindruck, als könne der Dichter Regieanmerkungen, selbständiges Schließen des Zuhörers, pantomimische Anweisungen an die Schauspieler und eigentlichen Text nicht voneinander trennen. Es machen alle Texte einen unfertigen Eindruck. Ein Beispiel hier: Walder entschließt sich, mit seiner Familie der Begegnung mit seinem Vater auszuweichen. Das ist klar und verständlich. Die daraus folgende wehmütige Empfindung heißt: wenn ich tot bin, wird mein Vater mich erst wahrhaft vermissen. Auch dies ist musikalisch durchaus richtig wiederzugeben; denn der Zuhörer soll vor allem den Eindruck gewinnen, daß es sich hier um zwei Männer handelt, deren Grundansichten ihnen ihre gegenseitige stets lebendige Zuneigung verbietet.

---

1) Was in manchen Regiebüchern ausdrücklich vermerkt ist.

2) So bezeichnet in einer Vorrede zum »Tempel des Gedächtnisses«.

Statt dessen geht nun Gotter weiter und macht aus dieser wehmütigen Erinnerung:

Ach, dann wirst du mir doch verzeihen,
Wann einst der Tod, nach trüben Tagen,
Das Herz mir bricht

etwas ganz Lächerliches: die falsche Vorstellung, daß in jedem Gesangstück ein ganzer Konflikt liegen muß, läßt den Dichter nicht einsehen, daß ein solcher Mensch doch keine Sympathie erregen kann, der nach 16jähriger, freiwillig auf sich genommener Trennung von zu Hause noch wie ein Kind von verzeihen redet. Genau so machte es Gotter im »Dorfjahrmarkt«, als er dem Oberst das Lied von Jugenderinnerungen in den Mund legte; statt zu dem Schluß zu kommen: wie war die Jugend schön, flickt er die Klausel an: alles ist nichtig! Dieses Übermotivierenwollen zeigt sich auch in der Veränderung der Handlung. Bei Grétry ist Walder auf die Jagd als Lebensunterhalt mit angewiesen, er will zur Hochzeit seiner Tochter einen Braten schießen, und dies führt zum Konflikt mit den Jägern seines Bruders. Bei Gotter will sich Walder durch die Jagd nur zerstreuen, und seine Frau behauptet, einen Braten gar nicht zu brauchen. —

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein kleines Idyll, welches sich zwischen dem Weggehen Walders zur Jagd und seiner plötzlichen, von Jägern verfolgten Zurückkunft abspielt. Wir sahen, daß ein solcher Kontrast schon im »Dorfjahrmarkt« — Lukas fliehend, wird eingeholt — zum Notausweg eines humoristischen Liedes führte. Dieses Idyll besteht darin, daß die Mutter mit der festlich geschmückten Braut noch eine Zwiesprache vor Ankunft des Bräutigams hält, wobei der allzu lyrisch gehaltene Ton einige Auffrischung durch ein jüngeres Schwesterchen erhält, das die weisen Lehren ihrer Mutter natürlich nur äußerlich versteht und verwertet. Ein solches jüngeres Schwesterchen (Suschen) war auch im »Dorfjahrmarkt« vorhanden, es hatte dort dem Vater ein Lied zum Geburtstag am Bett gesungen und Geld eingeheimst, das es zum Ankauf einer »Lukas«puppe verwendet hatte. So bezeichnend die Verliebtheit Bärbchens sich im Vergessen von Vaters Geburtstag erwies, vermied es Benda doch, das Geburtstagslied[1]) von Suschen mitten im Jahrmarkt singen zu lassen. Hier, im »Walder«, haben wir aber darin einen Fortschritt zu verzeichnen, denn gerade dies jüngste Töchterchen trägt zur Wiederversöhnung des Großvaters später unbewußt bei. Solche Idyllen finden wir bei Grétry oft, sie sind zweifellos zunächst dem italienischen Pastorale entlehnt. Ein Vergleich mit Benda ergibt aber, daß Benda diese Szene weitaus besser und herzlicher faßte.

1) Komponiert und gedruckt.

Ich hatte das Glück, alte Textdrucke[1]) und Regiebücher von Grétry's »Silvain« vergleichen zu können. Mir wurde dabei die Überlegenheit der französischen Bildung klar. Auf der andern Seite wächst aber unter den Übersetzern, indem sie sich vom Wortübersetzen frei machen, das Verständnis für das Bedürfnis der Musik doch mehr und mehr an, und verglichen mit dieser Zeit, erscheinen Gotter's Verdienste größer. Man riskiert jetzt lieber einen gewöhnlichen Reim[2]) und schreibt kurze Zeilen, wodurch man vollständige Klarheit der Phrase erhält. Macht nun der Franzose den Fehler, zuviel Gemeinplätze — Philosophie könnten wir sagen — in den Reim zu packen[3]), was bei seiner Sprache tatsächlich nicht so auffällt, so zeigt sich in der deutschen Singspielpoesie immer mehr das Bestreben nach kurzer Zeile und kurzen Reimen. Man scheint diese Abkürzungstechnik[4]) zuerst im Dialog versucht zu haben, wo sie natürlich nicht am Platz ist. Auch jenes Prinzip, mehrere Verse auf eine Melodie zu singen, müsste damit fallen, damit zugleich die Möglichkeit, Geschichten in Liedern zu erzählen. So sind auch in diesem Idyll nur die ersten Zeilen gelungen:

»Selbst die glücklichste der Ehen,
Mädchen, hat ihr Ungemach« usw.

Weiter erkennen wir, in Übereinstimmung mit dem »Dorfjahrmarkt« und »Romeo und Julie«, daß eigentlich immer — eine weibliche Person das Hauptinteresse in Anspruch nimmt: im »Dorfjahrmarkt« das unverheiratete Mädchen, in »Julie und Romeo« die Geliebte, im »Walder« — die Matrone. Auch hier, im »Walder«, scheint der Komponist sich

1) Namentlich durch die Güte des Herrn Schatz-Rostock. Ein Textdruck u. Regiebuch 1777, Textdrucke 1778 usw., man sieht daraus die Beliebtheit des Grétry-schen Stückes.

2) Z. B.

Letztlich merke dir, Pauline,
Daß oft eine einz'ge Miene
Den Gatten zu besänft'gen diene,
Zürnte er auch noch so sehr.
Gute Worte, sanfte Züge
Stellen Ruh und Frieden her. (1778.)

was musikalisch genommen immerhin besser ist als derselbe Vers 1777 (Döbbelin)

Heiter jedes Glück ertragen
Und in Gramm (!) erfüllten Tagen
Standhaff (!) bey den Schmerzen lächeln
Diess macht unser Leben schön
Im Genuß getreuer Liebe
Kann man allen Gram verschmähn.

3) Mit den Unterschieden der Verwendung der Sprachen für die Musik mag Rousseau zuweilen doch Recht haben (Lettre sur la musique française), mir ist bei meinen Studien aufgefallen, daß es im Französischen vorteilhaft für die Musik ist, an Substantive angeschlossene Adjektive hinter das Hauptwort zu setzen.

4) Z. B. »Dorfjahrmarkt«. Ih! Blitz, Halt! Erst mich angehört! M! usw.

über seine Gestalten erst später klar geworden zu sein, denn er gibt seinem Text noch einen Anhang[1]), in dem wir einen wirklichen Singspielschluß empfinden. Der Inhalt dieser letzten Zeilen der Sophie ist einfach der Ausdruck des geängsteten Weibes, das noch die ganze Schwere seines Schicksals empfindet, als auch die äußere Gefahr bereits vorbei ist.

Die Verschiedenartigkeit in der Behandlung seiner Texte muß den Forscher zur Überzeugung bringen, daß Georg Benda kleine Formen nicht aus praktischen, sondern aus inneren Gründen schuf. Nicht einmal das Liebespaar singt bei ihm, obwohl gerade hier Grétry große Ensemblesätze einfügte. Wie typisch aber der Unterschied zwischen deutschem Empfinden und Ausführen ist, geht daraus hervor, daß man dem Willen des Komponisten entgegen den ganz nebensächlichen Gesang der Jäger, die Walder arretieren, aus dem Grétry'schen Werk in das von Benda bei der Aufführung übertrug[2]).

Julie und Romeo.

Während die Dauer des »Walder« auf $^5/_4$ Stunden angegeben wird[3]), dauert »Julie und Romeo« [4]) zwei volle Stunden[5]) und bedeutet damit beinahe eine Zeitüberschreitung der Singspielform.

Dieses Werk zu verteidigen, in dem die beiden Liebenden am Schluß leben, dürfte wohl am meisten Mühe machen. Es ist auch zweifellos, daß Benda hier aus der ursprünglichen Form eines Singspiels herausging. Daß er aber die Singspielform mit den höchsten leidenschaftlichen Menschproblemen erfüllen wollte, steht zweifellos fest.

Zunächst, was den Stoff anbelangt, ist »Romeo und Julie« von Shakespeare gar nicht so lange in Deutschland auf dem Theater bekannt gewesen. Im Repertoire der deutschen Bühne erscheint das Stück im 18. Jahrhundert als Schauspiel sogar verhältnismäßig wenig. Auch die musikalische Verwendung des Stoffes ist lange nicht so groß als die anderer Shakespeare'scher Stücke. Im 18. Jahrhundert ist die Vertonung dieses Stoffes von Benda die bedeutendste und einzige populäre. In den Kritiken kehren regelmäßig die Ausdrücke wirklichen Entzückens wieder über die Stelle: »Ihn wiederzusehen, meinen Romeo«.

1) Anhang zum Gebrauch einiger Theater. Nach der Versöhnung gehen alle in die Hütte, nur Sophie singt allein noch. Ist auch der Inhalt etwas mit großen Worten (Sturm, Abgrund, Wellen) verbrämt, so ist die Empfindungslinie doch richtig eingehalten.

2) S. Literatur- u. Theaterzeitung.

3) Nach $^3/_4$ vor 7 Uhr — 8 Uhr vorbei.

4) Natürlich kommen auch Aufführungen, Romeo und Julie benannt, vor.

5) $^3/_4$ 6 Uhr vorbei — $^3/_4$ nach 7 Uhr vorbei.

Die Vorrede Gotter's zum Textdruck beweist zur Evidenz die musikalische Unfähigkeit des Dichters. Lächerlich wirkt es, daß der Dichter in damaliger Zeit den Geistlichen[1]) eventuell in einen »alltäglichen Vertrauten« verwandelt wissen will.

1. Akt: Julie erwartet Romeo. Diesmal geht die Musik sogar direkt in den Gesang[2]) über. Julie erfährt von ihrer Freundin das Schicksal Romeo's nach dem bekannten Zweikampf, Romeo selbst erscheint und nimmt Abschied.

Im 2. Akt wacht die Freundin Laura über Juliens Schlaf. Der alte Capellet tritt ein, faßt Argwohn und läßt die Tochter rufen. (Sein Lied gehört textlich, im Vergleich mit der Shakespeare'schen Gestalt, mit zu dem Schwächsten, was die Empfindungsmeierei jener Zeit fertig bringen konnte.) Julie erscheint, widersetzt sich der Verbindung mit dem Grafen Lodrona. Ihr Lied ist sehr energisch, u. a. die Zeilen: »Doch dem Manne, den sie haßt, sich als Sklavin hinzugeben«. Capellet verstößt sie, wenn sie sich nicht fügen will. Die beiden Frauen beraten, der Hauskaplan Lorenzo tritt ein und verheißt Hilfe. Bei dem Gedanken an das Wiedersehen bricht Julie in die schon erwähnten Worte aus[3]. Eine größere Szene, wie sie auch Sophie im »Walder« vor dem Erscheinen ihres Schwiegervaters hat, schließt hier den 2. Akt, Julie nimmt den Trank.

Der 3. Akt bringt einen Chor und eine ganze musikalische Leichenfeier, mit Wehklagen der Freunde und des Vaters der Julie. Ist es nun nicht merkwürdig, daß, anstatt den Shakespeare'schen Stoff doch zu beschneiden, dieser hier erweitert wird? Denn das Begräbnis der Julie geschieht bei Shakespeare nicht auf der Bühne und wurde von ihm natürlich absichtlich vermieden. Ich möchte daher Gotter's Änderung ja nicht rechtfertigen, zumal es musikalisch höchst unangenehm berührt, wirkliche Trauertöne zu hören, während der Zuschauer weiß, daß es gar nicht ernst sein kann. Aber immerhin beweist es, wie auch darin die Vorrede recht hat[4]), daß man Shakespeare gar nicht imitieren, sondern aus dem Empfindungsgehalt ein Singspiel machen wollte.

---

1) Wie einst die alten Italiener Komplimente gegen die Kirche machten.

2) An dieser Szene hat Benda besonders viel gearbeitet und verändert.

3) Es ist für mich hochinteressant und könnte die Anregung zu einer psychologischen Untersuchung geben, daß wir es hier gerade mit einem solchen Gefühlsausbruch zu tun haben, wie ihn im Original — Romeo in der Priesterzelle zum Ausdruck bringt. Einmal die Übertragung von männlich auf weiblich, und dann, die Verfasser betreffend, die eigentümliche Assoziationsverwandtschaft. Doch führt das hier zu weit.

4) »Das nachstehende Singspiel hat mit dem berühmten deutschen Trauerspiel dieses Namens fast nichts als Namen und Fabel gemein.« Gemeint ist Weiße's Trauerspiel, von dem ein Regiebuch zu erhalten ich mich umsonst bemüht habe. Das in Mannheim liegende entstammt wohl einer späteren Zeit.

Im großen ganzen ist in der Poesie ein Rückschritt zu bemerken. Zeigte der Dialog von »Walder« schon eine ungenießbare Empfindsamkeit, so ist dies hier, einem solchen Vorbild gegenüber, noch unverzeihlicher. Ein Rückschritt läßt sich namentlich in der Anlehnung an italienische Opernpoesie erkennen. Das erste Lied Romeo's könnte vielleicht direkt italienischem Vorbild entnommen sein. Die Bildersprache, Schiff, Meer, Wind, Segel, Ruder mit personifizierter Liebe zu einem Bilde zu verschmelzen, ist typisch italienisch.

Mich über die Musik kritisch auszusprechen, würde zu weit führen, der Klavierauszug[1]) ist leicht zugänglich. Dagegen auf ein allen Singspielen gemeinsames Moment möchte ich hinweisen: Das Rezitativ, wie es Benda ins Singspiel eingeführt haben soll, ist nicht typisch für das Singspiel. Es ist hier in »Julie und Romeo« gerade die Meisterschaft des Rezitativs, die Benda über sonst streng gehaltene Grenzen hinweghebt. Im »Dorfjahrmarkt«, auch im »Holzhauer« ist das Rezitativ dagegen ganz unwesentlich. Was an Rezitativ sonst sich in deutschen Werken Benda's findet, ist, genau wie in den Schauspielen, der Ertrag des Monodrams. Und dieser Ertrag ist fast zu reichlich. Julien's Rolle geriet beinahe in Gefahr, Solorolle zu werden, und nur durch die Chorleichenfeier wurde das nötige musikalische Gleichgewicht hergestellt.

1796 erscheint in Berlin ein Text: Arien und Gesänge aus »Julie und Romeo«, einem Schauspiel mit Gesang usw. usw., worin numeriert Rezitativ und Arien angegeben sind. Es fehlte auch die Bezeichnung Oper auf dem Klavierauszuge nicht, außerdem hatte dieses Singspiel einen Erfolg, den es nicht einem organischen Einfügen in ein deutsches Repertoire verdankt, sondern — den sinnlichen Vorzügen der Musik. Gerade aber diese elementare Sinnlichkeit, die mit allen Mitteln der Koloratur und des Chors arbeitet und trotzdem knappe und knappste Form hält, ist, vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, bewundernswert und zweifellos das Ergebnis eines Prinzips, des Singspielprinzips.

Der Holzhauer.

Eine Partitur in Berlin[2]) trägt von Benda's Hand die Aufschrift: »Der Holtzhauer oder die drei Wünsche. Eine comische Operette in einem Aufzuge von Georg Benda«. Hier braucht also Benda das Wort Operette selbst und bezeichnet damit, daß er wirklich ein komisches Werk liefern will[3]).

---

1) Es sind mehrere erschienen, für damals immerhin ein Erfolg.
2) Bibl. Berol. 1356. Ein Regiebuch gibt an: 7 Uhr — 1/4 nach 8 Uhr.
3) Gewöhnlich wird Singspiel, erst später Operette gesagt.

Dieser Text ist gleichfalls vorher auf der deutschen Bühne mit der französischen Musik von Philidor gegeben worden[1]).

Trotzdem mir 3 Textbücher vorliegen, deren eines die Bemerkung trägt: »Die Musik von Herrn George Benda«[2]), bin ich mir nicht klar über diesen Stoff geworden. Wahrscheinlich hat Gotter das Philidor'sche Stück übersetzt und dann verschiedenes herübergenommen für Benda. Die Verse sind zum Teil sehr glatt und sprachlich ausgezeichnet, nur wundere ich mich, daß der Autor sich nicht nennt[3]).

Das Philidor'sche Stück ist von anderer Art als der Grétry'sche »Walder«. Während der Schlußsatz des französischen »Walder« die Güte eines verzeihenden Vaters aussprechen soll, im Gegensatz zur deutschen Auffassung, die mehr die geprüfte Frau in den Vordergrund stellt, ist es bei Philidor eine Sentenz, auf die das ganze Stück aufgebaut ist. Schon das Original, Perrault's Erzählung »Les souhaits ridicules« enthält eine Sentenz, die in der deutschen Übersetzung des »Bûcheron« lautet:

Denn Übermut
Tut selten gut[4]) oder Denn zuviel Hitze
Ist nicht gut.[5])

Der Stoff, wonach ein Holzhauer sich drei Wünsche wählen darf und bei der Beratung aus Unvorsichtigkeit einen Aal, seiner dadurch aufgebrachten Frau Stummheit wünscht und ihr schließlich das Mundwerk wieder anwünschen muß, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Aus solchen Sentenzen, wie sie auch italienische Stücke lieben, ist dieses mit Grétry's tieferen Absichten ja nicht zu verwechselnde Vaudeville-Singspiel hervorgegangen. Es ist nun recht bezeichnend, daß der erwähnte, in Riga gedruckte deutsche Text, der nur Gesänge enthält, textlich mit der Ausgabe von 1772 übereinstimmt bis auf das Schlußvaudeville; dies ist weggelassen und statt dessen ein richtiger Singspielschluß gewählt, der mit den herzlichen Worten abschließt:

»Zufriedenheit ist Glück auf Erden;
Und außer ihr ist alles Tand.«

Das tartarische Gesetz.

Statt eines Singspieldichters hätte Gotter ein tüchtiger Operndichter werden können. Das beweist sein »tartarisches Gesetz«. Der nach Gozzi

1) Namentlich von Marchand, der 1773 einen Textdruck mit Dialog und Noten herausgibt.

2) Riga ohne Jahr, gedruckt bei Gottlob Christian Frölich.

3) Gesammelt gibt Gotter nur »Jahrmarkt«, »Romeo und Julie«, und das »tartarische Gesetz« heraus (1778—79 bei Dyk, Leipzig).

4) .... Eine komische Oper in einem Aufzuge. Eine freye Übersetzung. Berlin bey Christian Friedrich Himburg 1772.

5) Übersetzung 1773.

behandelte Stoff, mit seiner mythologisch geographisch-exotischen Welt, lag ihm jedenfalls besser. Er ist also glücklich ebenfalls, wie es dann Benda wollte, zu den Italienern zurückgekehrt.

Die Handlung ist, namentlich was die Vorfabel anbetrifft, ungemein kompliziert. Ein exotischer Kaufmann hat seine Frau verstoßen, weil sie seine Liebe nicht erwidert. Dies reut ihn, und nach einem exotischen Gesetz muß er einen Hulla finden, der seine Frau heiratet und verstößt, ehe er sie wieder heiraten kann. Er sucht also einen solchen Hulla und findet ihn in der Person eines Saed. Dieser Saed ist Großvezier irgend eines Fürsten gewesen und in Ungnade gefallen. Wie er einem Priester erzählt, hat der König ihm seine Geliebte gezeigt und ihn aufgefordert, ihn unerkannt bei seiner Geliebten einzuführen. Diese, Zenide, die spätere Frau jenes Kaufmanns, hat, ohne zu ahnen, daß der König anwesend ist, aus Scherz den Saed mit dieser königlichen Geliebten aufgezogen, was zur Verbannung des Saed führt. Damals hatte der Vater der Zenide diese an den fremden Kaufmann verheiratet, lauter Zufälligkeiten und Rückwärtsmotivierungen, wie sie gerade im Singspiel unmöglich sind.

Die Verwendung der Musik hat hier vollkommen internationalen Charakter, d. h. sie ist farblos, weder durchgehend ernst, noch durchgehend heiter. Man beträgt sich mehrfach etwas wie ungezogene Kinder, bei denen jede zornige Regung in Taten umgesetzt wird, von deren Tragweite Erwachsene doch mehr Kenntnis besitzen sollten. Über allem ist zudem eine Art Philosophie gebreitet, die merkwürdig an die Zauberflöte erinnert. Mir ist es überhaupt bei meinen Exzerpten schon aufgefallen, daß die Freimaurerei[1]) irgendwie auf der Bühne abgefärbt hat. Dagegen ist der Dialog sehr glatt und geschickt und vermeidet in seinen vorsichtig gewählten Worten die unangenehme Empfindsamkeit, wie sie in Julie und Romeo und namentlich im Walder vorherrscht. Dafür allerdings ist auch alles äußerlicher und oberflächlicher gemacht. Die Einführung der Musik ist dagegen sehr ungeschickt und mangelhaft vom Standpunkt der Singspieltechnik. Viel Szeneriewechsel, alles Gesungene gewissermaßen Abschlußetikette für irgend etwas, was schon passiert ist. Die Empfindung läuft neben und hinter der Handlung her.

Das wichtigste an diesen Untersuchungen bleibt die Erkenntnis, daß das Verständnis für musikdramatische Wirkung sich aus der Schauspieltechnik entwickelt und verloren geht, sobald dieser Zusammenhang aufgehoben wird. Im wesentlichen lehrt diese Untersuchung die Tatsache, daß

1) Schröder beschäftigte sich in seinen letzten Jahren mit einer Geschichte der Freimaurerei.

der eigentliche geistige Mittelpunkt in einem kleineren Theater und durch Mischung von Schauspiel und Singspiel zu erreichen ist, von dem ein Festspielhaus für seltene große Aufführungen zu trennen wäre. Am wichtigsten aber ist, daß die Musik mit dem Dialog zugleich (nur nicht unmusikalisch eins über das andere) eine Gesamtwirkung ausüben kann, sobald die Vorurteile über die Musik und einige Ungeschicklichkeiten der Dialogtechnik vermieden werden. Das, was Wagner durch das Leitmotiv erreichen wollte, kann ebenso durch eine richtige Abwechslung von Dialog und Musik erreicht werden. Wie das dann noch heute geschehen kann, ist Aufgabe einer besonderen Arbeit, die in das Gebiet der Psychologie spielt. Hier sollten nur in Umrissen der Ernst und einige ästhetische Grundsätze eines deutschen Singspiels dargelegt werden.

Anhang I.

(Nach Originaltheaterzetteln.)

Versuch einer Theorie:

Entwicklung des Zweistücksystems aus dem Dreistücksystem.
Aus dem Tanz wird das zur Handlung erweiterte Ballett, an dessen Stelle tritt eine Art Singspiel.

1741. Truppe der Schönemann'schen[1]) Gesellschaft. Hamburg.
37 Zettel vom 27. Juni — 8. December
an 20 Abenden 2 Stücke
an 17 Abenden 3 Stücke.
sämtlich »lustige Nachspiele«.
Nachspiele mit Musik: die drei Operisten von Nova Zembla (6. July,. Harlekins etc. Hochzeitsschmaus. 13. July. 3. Okt.
Tänze: July 12. 17. August 3. 11. 14. 16. 23. Sept. 6. 20. 27. Okt. 3. 10. 17. Nov. 1. 15. Dec. 5. 7. Im ganzen 17 Tänze.

1747. dieselbe Truppe. 63 Zettel vom 5. April — 21. July. Hamburg.
an 40 Abenden 2 Stücke
an 23 Abenden 3 Stücke
nicht mehr sämtlich lustige Nachspiele.
Ein Singspiel: Teufel ist los. 29. Juni[2]).
Mit Gesang [beschlossene od. vermischte] Nachspiele: Der Wilde 24. April. Schiffbruch 26. May. Thomas Morus 5. Juni.
Tänze: (auch jetzt zuweilen benannt, zuweilen der Atalanta (5. May.) Gespräch im Reiche der Toten (24. May) beigefügt) am April 5. 7. 8. 11. 12. 13. 19. 21. 27. Juni 12. 16. 22. Im ganzen 20 Tänze.

1 Hamburger Stadtbibliothek. Realkatalog KD. Vol. III. S. 90. Genauere Bezeichnungen der Stücke hier unnötig. s. Devrient, Johann Friedrich Schönemann usw. Theatergesch. Forschungen (Litzmann) 1895 Bd. XI. Meine Angaben erfolgen nur nach dem Original.

2) s. Anhang II.

1750. dieselbe Truppe. 28 Zettel v. 21. July—28. August. Hamburg.
lauter 2 Stückaufführungen
Tänze nur am 10. August[1]) u. 24. August (Atalanta).
Singspiel: 26. Aug. Teufel ist los. = 1 Singspiel, 2 Tänze.

1751. dieselbe Truppe. 44 Zettel. 2. Aug.—7. Okt. Hamburg.
lauter 2 Stückaufführungen.
Kein Tanz allein (3. Sept. wieder nach Atalanta).
Spiel mit Gesang 8. Sept. Gratien (mit Singen und Tanzen beschlossen).
Singspiel: »Teufel ist los«. 22. Sept.[2]).

1752. dieselbe Truppe 5 Zettel. 12. Juli—1. Aug. Hamburg.
2 Stücksystem.

1753. dieselbe Truppe 40 Zettel. 13. Aug.—12. Okt. Hamburg.
2 Stücksystem (einmal Alzire allein).

1754. dieselbe Truppe 85 Zettel. 5. Juni—11. Nov. Hamburg.
2 Stücksystem.
nur 3mal (14. 17. 20. Sept.) ein Stück.
Singspiel: Teufel ist los. (21. July.)
Tanz (15. Aug.) zu Atalanta.

1756. dieselbe Truppe 99 Zettel. 9. Juni—26. November. Hamburg.
2 Stücksystem
an 4 Abenden 1 Stück
an 5 Abenden Tänze.
Ballette: 5. 10. 12. 16. 18. 25. August. 3. 13. 14. 17. 21. 24. 30. Sept. 4. 6. 7. 11. 12. 14. 18. 21. 28. 29. Okt. 5. 17. 18. 24. 26. November = 28 Ballette, 5 Tänze.

1759. Truppe des Gottfried Hinrich Koch[3]) 191 Zettel (Lübeck 34 Vorst. 8. Jan.—27. Febr. Hamburg 157 Vorst. 18. April—28. Dec.).

Schauspiele: Haupt- } Stücke	mit	158	Aufführungen
Neben- } Stücke	»	112	»
3 Singspiele	»	21	»
8 Stücke mit Gesang	»	26	»
(14) Ballette	»	68	»
	Summa	385	Aufführungen

und zwar: 270 Schauspiele } = 2 : 1
115 Stücke mit Musik }

Singspiel: Teufel ist los: Lübeck: 17. 24. Jan. Hamburg: 25. Apr., 21. Jun. 1. Aug. 11. Okt.
Lustige Schuster[4]) (2. Teil des Teufel ist los): Lübeck: 18. 25. Jan., 7. 19. Febr. Hamburg: 26. Apr., 7. Mai, 27. Jun., 9. Aug., 5. Nov., 3. Dec.
Jochem Tröbs[4]): Hamburg: 17. 20. Sept., 15. 22. Okt., 26. Nov.
Stücke mit Gesang:
Molière: Sizilianer oder Amor ein Mahler. Lübeck: 28. Jan. Hamburg: 31. Mai, 13. Jul., 12. Nov.

1) Wegen Länge des Stückes wird .... beschlossen.
2) Zwar ohne Datum, aber genau in der Reihe der Aufführungen.
3) In der Gothaer Hofbibliothek. 2 starke Bände.
4) s. Anhang II.

Dancourt: Weinlese. Lübeck: 6. Februar. Hamburg: 1. May. 4. July, 14. Aug., 17. Okt., 16. Nov.
Molière: Der Unbedachtsame oder das Unternehmen zur Unzeit. Lübeck: 12. Febr. Hamburg: 23. Juni, 21. Aug.
Molière: Kranke in der Einbildung. Lübeck: 13. Febr. Hamburg: 26. Juli.
de la Font: Schiffbruch oder Crispins Leichenbegängnis. Hamburg: 11. März, 6. Juli, 29. Aug.
Dancourt: Die blinde Kuh. Hamburg: 21. May, 26. Juni. 31. Aug., 6. Dec.
Poeten nach der Mode. Hamburg: 22. May, 27. Juli, 26. Okt.
Molière: Edelmännische Bürger. Hamburg: 19. Juli.

Ballette (p. = pantomimisch):
(p.) Die gepfändeten Bauern. Lübeck: 8. Januar. Hamburg: 18. März, 15. Aug., 10. Sept., 23. Okt.
Die Tyroler. Lübeck: 16. Jan. Hamburg: 9. May, 12. Juli. 5. Sept. (Das . . .), 18. Okt., 5. Dec.
Der Italienische Windmüller (p.). Lübeck: 22. 27. Jan. Hamburg: 10. Aug., 11. Sept., 12. Okt.
Die Husaren und Panduren (p.). Lübeck: 26. Jan. (p.) Hamburg: 23. April, 13. Aug., 22. Aug., (p.) 4. Okt., 9. Nov.. 7. Dec.
Der Kohlenbauer (p.). Lübeck: 30. Jan. (p.) Hamburg: 7. Juni. (p.) 3. Aug. 28., 8. Okt.
(p.) Die Bretschneider. Lübeck: 5. 23. Febr. Hamburg: 1. Juni, 16. Juli, 21. Sept., 7. Nov.
Croatenballet. Lübeck: 14. Febr. Hamburg: 12. Juni, 17. Aug., 9. Okt., 28. Nov.
Ein Gärtnerballet. Lübeck: 16. Febr. Hamburg: 22. Juni. 2. 27. Aug., 6. 26. Sept., 8. Nov.
(p.) Arlekin, ein Tanzmeister. Lübeck: 22. Febr. Hamburg: 19. Juni, 2. Nov.
(p.) Das versteckte Schaaf. (p.) Lübeck: 26. Febr. (p) Hamburg: 25. Juli, 8. Aug., 24. Sept., 19. Nov.
Ein Jägerballet von 8 Personen. Hamburg: 18. April 30., 28. May, 18. Juli, 6. 24. Aug., (das . . .) 19. Sept., 31. Okt.
Ein Ballet. Hamburg: 3. May, 3. Okt.
Der Besenbinder. Hamburg: 16. May.
Ein neues Türkenballet des Sultan im Serail. Hamburg: 6. Juni. 26. Aug., 13. Nov.

1760. dieselbe Truppe. 200 Zettel. Hamburg: 2. Jan. — 22. Febr. 37. 9. Apr. — 30. Dec. 163 Aufführungen zusammen 200 Aufführungen.

Schauspiele: Haupt- } Stücke	mit	171	Aufführungen
Neben- } Stücke	»	91	»
3 Singspiele	»	17	»
10 Stücke mit Musik	»	26	»
24 Ballette	»	81	»
	=	386	Aufführungen

und 262 Schauspielaufführungen } $= \frac{2}{1}$.
124 Stücken mit Musik }

3 Singspiele:

Der lustige Schuster zweiter Theil. 14. Jan., 2. Juni, 3. Juli, 3. Sept., 20. Okt.
Der stolze Bauer Jochem Tröbs. 24. 31. Jan., 14. Febr., 8. May, 16. Juni, 16. Juli, 6. Okt.
Teufel ist los. 6. Febr., 30. April, 26. Juni, 20. Aug., 13. Okt.

10 Stücke mit Musik:

Der Unbedachtsame. 4. Jan., 6. Juni, 29. Juli, 26. Sept.
L'isle du Divorce. 21. 28. Jan., 14. Apr., 15. Aug., 16. Okt.
Le nouveau monde. 4. Febr. [13. Febr. lange Bemerkung, kein Wort von Musik], 4. Aug., 30. Sept.
Schiffbruch. 11. April.
Poeten nach der Mode. 2. May, 25. Juli, 20. Nov.
Edelmännische Bürger. 12. May, 9. Juli.
Weinlese. 13. May, 17. Juli, 23. Sept., 5. Dec.
Kranke in der Einbildung. 22. May.
Amor als Mahler. 23. May.
Blinde Kuh. 5. Juni.

24 Ballette:

Der Sultan im Serail. 2. Jan., 28. April, 12. Juni.
Die gepfändeten Bauern. 6. 29. Jan., 3. Juni, 7. Aug. — Als »betrogene Bauern« 28. Okt., 14. Nov.
Der italienische Windmüller. 7. Jan., 7. Febr., 4. Sept.
Die Schiffer. 10. Jan.
Die Bretschneider. 11. Jan., 26. Sept.
Arlekin, ein Tanzmeister, 16. Jan.
Die Tyroler. 17. Jan., 18. Febr., 18. April, 18. Juni, 6. Aug.
Die Croaten. 23. Jan., 22. Aug.
Die Besenbinder. 11. Febr., 19. Juli, 1. August.
Husaren und Panduren. 19. Febr., 24. April, 14. Juli, 11. Aug., 1. Sept., 21. Okt.
Jalousie. 22. Febr., 17. April, 7. Juli.
Vogelfang. 9. 23. April, 19. May, 24. Juli.
Fischerballet. 16. April, 21. May, 7. Juni, 21. Juli, 9. Sept.
Winzer im Weinberg. 1. 5. 16. May, 11. Juni, 26. Aug., 15. Sept.
Jägerballet. 28. May, 10. Juli, 19. Aug., 24. Sept.
Ein Ballet. 29. May, 25. Juni, 13. Aug.
Gärtnerballet. 6. Juni, 1. Okt.
Kohlenbrenner. 13. Juni, 28. Aug. (Kohlenbauer?).
Die Küper. 17. 19. Sept., 9. 29. Okt., 17. Nov., 2. Dec.
Verliebte Schäfer. 8. 15. Okt, 3. 19. Nov., 30. Dec.
Glückliche Liebhaber Scaramouche. 27. Okt., 10. Nov.
Türkenballet. 6. 12. Nov., 1. Dec.
Schmetterling. 13. 26. Nov.
Heuerndte. 24. Nov., 4. Dec.

1762. dieselbe Truppe. Hamburg. 183 Zettel, vom 4. Jan.—26. Febr. 36, vom 14. April—30. Dec. 147 Vorstellungen, zusammen 183 Vorstellungen.

Da Lucretia Romana (6. 10. May) den Abend allein füllt, so ist das Verhältnis

$$\frac{\text{362 Stücke im ganzen, und zu 249 Schauspielen}}{\text{113 + 2 Stücke mit Musik}} = \frac{2}{1}.$$

4 Singspiele.
Jochem Tröbs. 11. Febr., 3. Juni, 6. Okt.
Verwandelten Weiber. 22. April, 3. Aug., 13. Okt.
Lucretia Romana[1]. 6. 10. May.
Lustige Schuster. 12. May, 10. 16. Juni, 1. Sept., 11. Nov.

10 Stücke mit Musik:
1) Malade imaginaire. 13. Jan., 17. Febr., 29. Juli.
2) Edelmännische Bürger. 27. Januar., 25. Aug., 18. Nov.
3) Amor ein Mahler. 19. Febr., 20. Aug., 30. Nov.
4) Poeten nach der Mode. 20. Apr., 7. Okt.
5) Weinlese. 3. May, 21. Sept., 26. Nov., 3. Dec.
6) Schiffbruch. 9. Juni, 2. Nov.
7) Unbedachtsame. 11. Juni, 8. Sept.
8) Collin Maillard. 2. Sept.
9) L'isle du Divorce. 6. Sept.
10) Vapeurs. 15. 19. Nov.

(28) Ballette:
Besenbinder. 7. Jan.
Aepfeldieb. 8. 15. Jan., 26. Februar, 28. Apr., 20. Okt.
Heuerndte. 11. Jan., 31. (?) Mai, 9. Sept., 11. Okt.
Betrogene Bauern. 14. Jan., 11. Juni, 3. Sept.
Küper. 18. Jan., 26. Apr., 30. Dec.
Matrosen. 19. Jan., 11. May.
Ballet. 20. Jan., 22. Febr., 8. Sept.
Bärenjagd. 21. Jan., 5. Mai.
Listige Bäuerin. 22. Jan., 23. Febr., 29. Apr., 17. Juni. 5. Okt.
Jalousie. 3. 18. Febr., 13. May, 5. 26. Aug.
Bretschneider. 8. Febr.
Vogelfang. 10. Febr., 27. Apr., 17. Sept.
Scaramouche, 12. Febr., 28. Okt.
Bärenzieher. 15. Febr., 14. Juni, 22. Nov.
Panduren in der Garküche. 14. 16. Apr., 25. May.
Verliebte Schäfer. 19. Apr.
Listige und verschlagene Müller. 23. Apr.
Türkenballet. 17. May, 24. Nov.
Verstellte Tanzmeister. 18. Mai, 28. Dec.
Der Richter. 28. May, 7. 21. Juni, 24. Aug., 8. Okt.
(Von 46. Vorstellung hier die Lücke)
Pantomime: Pierot, der unglückliche Wandersmann etc. 25. Juni, 9. 12. Nov.
Faulen Schäfer. 28. Juli, 17. Aug., 13. Sept.
Betrunkene Schweizer. 19. 23. Aug., 24. Sept. (nur Schweizer) 17. Nov.
Italienische Masken. 30. Aug., 20. Sept., 4. Okt., 5. Nov.

---

1 s. Anhang II.

Geduldige Ehemann. 23. 30. Sept.
Chineser. 14. 19. Okt., 1. Nov.
Arlekin und Pierot. 21. 27. Okt., 8. Nov.
Bacchusfest. 29. Nov. = 79 Aufführungen.

4 Singspiele	mit 13	Aufführungen
10 Stücke mit Musik	» 23	»
28 Ballette	» 79	»

1763. dieselbe Truppe, Hamburg. 144 Zettel. Hamburg 3. Juni—18. Febr. 30 Vorstellungen, 6. April—2. Sept. 101 Vorst. Leipzig 19. Sept. —6. Okt. 13 Vorst.

3 Singspiele	11	Aufführungen
8 Stücke mit Musik	14	»
27 Ballette	85	»

im ganzen 398 Stücke

und von $\frac{\text{288 Schauspielen}}{\text{110 Stücke mit Musik}} = \frac{2}{1}$.

3 Singspiele:

Verwandelten Weiber. Hamburg: 3. Febr., 7. April, 20. Juni. Leipzig: 26. Sept., 3. Okt.
Lustige Schuster. Hamburg: 10. Febr., 8. Juni. Leipzig: 6. Okt.
Jochem Tröbs. Hamburg: 17. Februar, 15. Juni, 21. Juli.

8 Stücke mit Musik:

Unbedachtsame. Hamburg: 11. Jan., 12. Juli.
Malade imaginaire. Hamburg: 17. Jan., 7. Juli.
Die Vapeurs od. die Brunnenkur. Hamburg: 18. Jan., 8. Juli.
Colin Maillard. Hamburg: 14. April.
Poeten nach der Mode. Hamburg: 19. April, 12. August. Leipzig: 27. Sept.
Weinlese. 5. Juli, 24. Aug.
Edelmännische Bürger. Hamburg: 13. Juli.
Amor ein Mahler. Hamburg: 15. Juli.

27 Ballette:

Aepfeldieb. Hamburg: 3. Jan., 28. Juli.
Bacchusfest. Hamburg: 4. Jan., 15. Febr., 2. Juni, 25. Juli.
Chineser. Hamburg: 7. Jan., 4. Febr., 10. Mai, 20. Juli. Leipzig: 2. Okt.
Faulen Schäfer. Hamburg: 10. Jan., 18. Apr. Leipzig: 4. Okt.
Ballet. Hamburg: 11. 26. 27. 28. Jan., 18. 19. 20. Mai, 12. Juli.
Verliebte Schäfer. Hamburg: 12. Jan., 7. Febr., 2. März (— Ballet), 29. Juni, 2. Sept. Leipzig: 19. Sept.
Husaren im Felde. Hamburg: 13. 19. Jan., 18. Febr., 27. Apr., 30. Juni, 27. Juli.
Arlekin und Pierot. Hamburg: 14. Jan., 8. April, 4. Juli, 11. Aug. Leipzig: 22. Sept.
Matros. Hamburg: 24. Jan., 22. April, 16. 23. Aug.
Türkenballet. Hamburg: 31. Jan., 3. Aug.
Glückliche Liebhaber Scaramouche. Hamburg: 9. Februar (nach einer ganz neuen Musik), 16. Mai, 1. Aug.
Bärenjagd. Hamburg: 14. Febr., 5. Mai, 4. Aug. Leipzig: 30. Sept.

Die Schule. Hamburg: 6. 15. April, 6. Mai, 18. Aug.
Richter. Hamburg: 11. April.
Betrogenen Bauern. Hamburg: 13. April, 30. Mai, 29. Juli.
Bärenzieher. Hamburg: 20. April, 14. Juli.
Betrunkene Schweizer. Hamburg: 28. April, 2. Aug.
Listige Bäuerin. Hamburg: 29. Apr., 7. Juni. Leipzig: 27. Sept.
Küper. Hamburg: 3. May, 13. Juni.
Masken. Hamburg: 4. Mai, 8. Juli (italienischen . . .), 25. Aug. (italienischen . . .).
Satyr. Hamburg: 9. 25. Mai, 27. Juni.
Heuerndte. Hamburg: 13. Mai.
Jalousie. 26. Mai, 17. Aug.
Panduren in der Garküche. Hamburg: 6. Juni, 8. Aug.
Besenbinder. Hamburg: 16. Juni, 1. Sept.
Verliebte und verschlagene Müller. Hamburg: 22. Juni, 10. Aug.
Schäferfest. Hamburg: 6. Juli.

1764. dieselbe Truppe, Hamburg. 43 Zettel. 9. Januar—9. März.

3 Singspiele	5 Aufführungen	
2(?) Stücke mit Gesang	5(?)	»
17 Ballette	19	»

im ganzen 115 Stücke.

von **86 Schauspiele** / 29 Stücke mit Musik = 3 / 1.

3 Singspiele:

Verwandelten Weiber. 12. Jan., 22. Febr.
Lustige Schuster. 19. Jan.
Jochem Tröbs. 26. Jan., 16. Febr. = 5 Aufführungen.

2 Stücke mit Gesang:

(?) La Servante Justifiee Die Rechtbehaltene Magd. Eine Komödie in einem Ackt, nach einer komischen Oper der Herren Fagan und Favart . . . 31. Jan., 10. Febr.
Philemon und Baucis. 28. Febr., 2. 8. März.

17 Ballette:

Verliebte Schäfer. 9. Jan.
Schäferfest. 11. Jan.
Bärenjagd. 13. Jan.
Panduren in der Garküche. 16. Jan.
Ital. Masken. 18. Jan.
Chineser. 20. Jan.
Küper. 23. Jan.
Schule. 25 Jan.
Listige Bäuerin. 27. Jan., 8. Febr.
Bacchusfest. 6. Febr.
Matros. 9. Febr.
Ungeschickte Gärtner. 13. 24. Febr.
Husaren im Felde. 20. Febr.
Bärenzieher. 23. Febr.
Betrogenen Bauern. 1. März.

Verstellte Tanzmeister. 7. März.
Listige und verschlagene Müller. 9. März.

Mit diesen kurzen Proben dürfte der Anteil der Musik an der deutschen Bühne in jener Zeit bewiesen sein.

Anhang II.

Die Zettel der ersten Singspiele.

I.

Mit Bewilligung . . . wird heute auf d . . . Schönemann'schen Schaubühne in dem Opernhause am Gänsemarkt allhier
Ein in Berlin von einer vornehmen Standesperson aus dem Englischen übersetztes
Lustspiel.
The Devil To Pay
Or
The metamorphosed Wives.
Der Teufel ist los,
oder
Die verwandelten Weiber
vorgestellet werden.

Personen:

Herr Hans von Liebreich, ein gütiger und gastfreyer Edelmann.
Frau von Liebreich, dessen zänkische u. böse Frau.
Jobst, ein Schuflicker und Meistersänger im Junker Hansens Dorfe.
Ein Doktor, der die schwarze Kunst versteht.
Der Kellermeister, Der Kammerdiener, Der Koch, Der Kutscher, Jungfer Anna, Jungfer Trinchen – Herrn von Liebreichs Gesinde.
Ein blinder Spielmann.

Nachricht:

Dieses Stück, welches durch und durch mit Satyren, Arien, Scherzen und Veränderungen des Theaters angefüllet ist, wird als einer der ersten Versuche von dem Gebrauche des Englischen Theaters auf dem unsrigen hoffentlich ein besonderes Vergnügen erwecken.

Den Beschluß macht ein lustiges Nachspiel
(29. Juni 1747.) Arlekin, die lebendige Uhr.

Außer den im Anhang I erwähnten Aufführungen, die nicht als Singspiele gelten können, sind folgende Premièren[1]) mit der Standfuß-Hiller'schen Musik zu verzeichnen:

Leipzig, Theater in Quandts Hof, unter Gottfried Heinrich Koch.
Fr. 6. Okt. 1752.

---

1) Durch Güte des Herrn Schatz-Rostock.

Leipzig, Theater in der Ranstädter Bastei, Okt. 1766.
Lübeck, Theater in der Beckergrube, Mi. 17/Jan. 1759.
Hamburg, Th. an der linken Seite des Dragonerstalles, 25/4. 1759.
Celle, unter Seyler, /XII. 1769.
Wetzlar, unter Seyler, 9. Juli 1771.
Berlin, Th. in der Behrenstraße, unter Koch, Die. 9. Juli 1771.
Hannover, Schröder, /VI. 1773.
Rostock, Sommer 1773.
Leipzig, vor dem Grimmaischen Thor, So. 9./10. 1774.
Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Mi. 20. Juli 1774.
Weimar, Kleines Schloßth. im unteren Saale der Wilhelmsburg, Die 1. März 1774.
Dresden, Churf. sächs. Theater, 1775.
Stuttgart, Th. im Herzogl. Ballhause (Schikaneder'sche Truppe), /VIII. 1778.
Gotha, Hoftheater. Mo. 25. Mai 1778.
Mannheim (Schützenhaus), Seyler, So. 16. Mai 1779.
Danzig, Schuch. Fr. 27. Aug. 1779.
Frankfurt a. Main, Böhm, 26. Sept. 1780.
Bremen, Abt, Die. 23. Okt. 1781.
Dresden, vor dem schwarzen Thor, Meddox, Do. 27/VI. 1782.
Schwerin, Do. 24. April 1778.
Güstrow, Ges. der Wittwe Koppi, 29. Jan. 1787.
Graz, So. 10. Febr. 1793, usw.

Zum Unterschied derselbe Zettel bei Koch: Dort geht ein Stück von Gellert voraus: 17. Jan. 1759.

Hierauf folget: / Die Comische Opera / The Wives Metamorphos'd / OR / The Devil To Pay / oder Der Teufel ist los. / Aus dem Englischen des Hrn Carl Coffey in Leipzig übersetzt und componirt.

Personen:

Herr Hans v. Liebreich, ein Land-Edelmann, der wegen seiner Gastfreyheit beliebt ist.
Der Kellner, Der Koch, Ein Laquai, Der Kutscher } Bediente des Herrn von Liebreich.
Jobsen Zeckel, ein Schuhflicker u. Liebhaber vom Singen, ein Unterthan des Herrn v. Liebreich.
Ein Zauberer.
Ein blinder Musicante.
Frau von Liebreich, eine stolze, eigensinnige, zänkische schwärmerische Frau.
Bärbel, Märthel } ihre Mägdgen.
Lene, des Schuhflickers Weib, ein einfältiges Bauermägdgen.
Nachbarn.
Geister.

Der Schauplatz wird vielmahl verändert, es werden dabey Ballets getanzt / von Geistern und Bedienten.

Den Beschluß macht ein Schuster-Ballet.

Die Fortsetzung heißt auf den Zetteln wie folgt:

II.

[18. Jan. 1759]

Mit Bewilligung einer Hohen Obrigkeit
wird heute
von den Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsischen
Hof-Comödianten
aufgeführt:
Die Comische Opera:
The Merry Cobler
or
The second Part
Of
The Devil To Pay.
Der lustige Schuster
oder
Der zweite Theil
vom
Teufel ist los.

Eine Nachahmung aus dem Englischen des Hr. Coffey in drey Aufzügen.

Personen:

Herr Hanns von Liebreich, ein würdiger Landedelmann.
Frau von Liebreich.
Hannchen, Kammermädchen der Fr. v. Liebreich.
Jobst Zeckel, der lustige Schuhflicker, ein Unterthan des Herrn von Liebreich.
Lene, Jobstens Weib.
Nickel, Schuhknecht bey Jobsten.

Hammer der Schmidt
Schnips, der Schneider
Zange, der Schlösser
Pfanne, der Kupferschmidt
} Unterthanen des Herrn Liebreich.

Fr. Hammer
Fr. Schnips
Fr. Zange
Fr. Pfanne
} Weiber der obigen Handwerker.

In diesem Stücke wird ein Ballet von Weibern, und eines von Männern getanzt. Den Beschluß macht ein Ballet von Handwerkern und Landvolk.

Dieses Stück wird Heute zum erstenmale aufgeführt.

Die Bücher von den Arien und Gesängen sind am Eingange gedruckt zu bekommen, für 4 ssl.

III.

[Mo. 17. Sept. 1759.]

Der stolze Bauer Jochem Tröbs / oder / Der vergnügte Baurenstand.
Eine comische Oper in dreyen Aufzügen.
Ein ganz neues Stück, welches heute zum erstenmale aufgeführet wird.

Personen:

Herr von Freudensitz.
Fräulein Juliane.
Jochem Tröbs, ein Bauer, Unterthan des Herrn von Freudensitz.
Trine, dessen Frau.
Claus, ihr Sohn.
Gretel, ihre Tochter.
Herr Urban, Schulmeister u. Hochzeitbitter.
Herr von Plumpwitz, ein Mensch, der sich für einen Edelmann ausgiebt.
Michel, ein Bauer von einem andern Dorfe.

Ein Mohr, Bedienter des Herrn von Freudensitz.
Ein Bauer.
Eine Bauerin.
Ein Zigeuner.
Eine Zigeunerin.
Laufer und andre Bedienten.
Bauern.
Zigeuner.

Der Schausplatz ist in einem Dorfe des Herrn von Freudensitz.

In diesem Stücke, wozu die Mahlereyen nebst vielen Kleidern ganz neu verfertiget worden, kommen folgende Veränderungen der Schaubühne vor:

Erstlich: Eine Gegend auf dem Landgute des Herrn von Freudensitz, bey frühem Morgen; in der ferne sieht man das adeliche Schloß, nahe am Dorfe ein Kohlfeld und ein Hopfenstück, wohin Jochem mit Frau und Kindern zur Arbeit geht.

Zweytens: Eine Bauernstube, in Jochems Behausung.

Drittens: Eine andere angenehme Gegend, ohnweit dem Lustgarten des Herrn von Freudensitz, am Wasser. auf welchem in einem Luftschiffe ein Trupp Zigeuner unter Musik angefahren kommen.

Viertens: Der Eingang in Jochems Bauernhof, wo man durch den offenen Thorweg nach dem Schlosse sehen kann.

Zu Ende jeden Aufzugs wird ein Ballet getanzt:

Nach dem ersten Aufzuge: Eines von Laufern, Mohren und Mägdchen vom Hofe.

Nach dem zweyten: Eines von Zigeuner und Zigeunerinnen.

Nach dem dritten und zum Beschluß: Eines von Bauern und Bauerinnen; welche sich gegen Abend bei einer Vogel- und einer Kletterstange erlustigen: einen Vogel abschießen und sich Gewinnste langen.

Die Arien und Gesänge sind am Eingange für 4 ßl. gedruckt zu bekommen.

Der Text ist von Osten, die Musik von Standfuß. An Aufführungen fand ich bis jetzt außer den schon genannten:

1) Berlin, Th. in der Behrenstraße, Koch, Mo. 14. Okt. 1771.
2) Hannover, Seyler, 14./6. 1771.
3) Wetzlar, Seyler, 20./8. 1771.

IV.

[6. May. 1762.]

Lucretia Romana

Eine comische Opera von dreyen Acten, in einer sogenannten Musica Bernesca.

Nebst einem Prolog,
in einer Comödie von einem Ackt.

Personen:

in der Oper

Tarquinius, der letzte König in Rom.
Sextus, dessen Sohn.
Brutus, General, des Tarquinius heiml. Feind.
Collatinus, römischer Feldherr.
Lucretia, dessen Gemahlin.
Lesbia, eine edle Römerin.
Camilla, der Lucretia Beschließerin.
Furio, des Collatinus Leibkutscher.
Ein Haufen Spinnmägdchen der Lucretia.

aus dem Prolog:
Peter, Großknecht des Pandolph.
Valer, Sohn des Anselm, Bräutigam der Isabelle.
Anselm } Zwey begüterte Leute vom Lande.
Pandolph }
Der Direktor.

Columbine, Magd des Pandolph.
Isabelle, Tochter des Pandolph.
Lisette, Magd der Isabelle.
Der Kutscher des Pandolph.
Der Schulmeister.

Dieses Stück wird heute zum erstenmale aufgeführet. Das Theater wird in demselben verschiedenemal verändert; und zu Ende eines / jeden Ackts von der Oper wird ein Ballet getanzt.

Der Charakter dieser Singspiele wird durch diese Zettel genügend gekennzeichnet.

Anhang III.

Einige Erstaufführungen der Georg Benda'schen Bühnenwerke.[1])

Ariadne auf Naxos. Duodrama mit Musik in 1 Akt.

Dichtung von Joseph Jacob Christian Brandes nach einer Kantate von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Freitag den 27. Januar 1775 (Seyler). — Leipzig, 24. April 1775. — Altenburg, Hoftheater, 11. September 1775. — Dresden, Ch. kl. Theater (Seyler), November 1775. — Gotha, Hoftheater, 28. Dezember 1775. — Berlin, Döbbelin, 23. August 1776. — Dresden, Neues Theater v. d. schwarzen Thor, Juli 1776. — Hamburg, 6. September 1776. — Hannover, Gr. Schloßtheater (Schröder) 27. Dezember 1776. — Güstrow, unter Direktion von Brenner 1777. — Rostock (Hostowsky und Fendler), 13. Juni 1777. — Breslau, 1. Wäser'sche Gesellschaft (Mad. Wäser), 18. März 1778. — Kopenhagen, Ariadne paa Naxios. Christiansborg, 29. Mai 1778. — Bonn, Hoftheater, 27. Oktober 1778. — Mannheim, Schutthaus (Seyler), 30. Oktober 1778. — Stuttgart, Theater im Herzogl. Ballhause, 1778. — Mannheim, Nationaltheater, 9. Dezember 1779. — Wien, K. K. Nationaltheater, 4. Jan. 1780. — Cöln, 15. Juni 1780 (Großmann). — Frankfurt a. M. (Böhm) Sonntag den 25. November 1780. — Pyrmont, 26. Juni 1781. — Paris, Comédie Italienne, 20. Juli 1781. »Arianne abandonnée« franz. v. Dubois. — Wien, Kärtnerthortheater u. D. des Preßburger Theaters August 1781. — Cassel (Großmann), 5. September 1781. — Wien, Theaterpflanzschule v. Müller, 1781. — Bremen, Abt'sche Gesellschaft, 2. November 1781. — Danzig (Schuch), 13. September 1782. — Riga, 5. Oktober (nach unserm Kalender 16.), 1782. — Erfurt, Gesellschaftstheater, 24. Januar 1783. — Stockholm, Munkbrow, 22. Dezember 1786: Ariadne pà Naxos, schwedisch v. J. P. Stolpe. — Weimar (Bellomo), 2. Februar 1787. — Güstrow, Theater im Rathhause, Hostowky u. Fendler, 22. Januar 1788. — Rostock, Stadttheater, 22. Januar 1788. — Kopenhagen, kgl. Theater, 30. September 1788. — Oels, Hoftheater, Sonntag den 16. April 1796. — Hamburg, Théatre de

---

1) Nach Mitteilung des Herrn Schatz-Rostock.

la société française dramatique et lyrique (deutsch), 28. Februar 1803. — Kopenhagen (Arsenal), 19. März 1802. (Operahus) 14. Januar 1811. — Würzburg, priv. fränk. National-Bühne, 16. Dezember 1804. — Berlin (Kgl. Schauspielhaus), 13. Juni 1833. — Halle, Neues Theater der Badeverwaltung, 30. August 1814. — Königsberger Stadttheater, 25. November 1855 usw.

Der Jahrmarkt (Dorfjahrmarkt) (Lucas und Bärbchen).
Text von Friedrich Wilhelm Gotter.

Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Freitag den 10. Februar 1775. — Leipzig, im Koch'schen Theater am Ranstädter Thor, 25. April 1775. — Altenburg, Hoftheater, 8. September 1775. — Dresden, Churf. kl. Theater, 26. Okt. 1775 (Prölß). — Hamburg, 8. Mai 1776. — Hannover, 8. Mai 1776 (Schröder). — Dresden, Neues Theater v. d. schwarzen Thor, Mai 1776 (Seyler). Gotha, Hoftheater, 7. Dezember 1776. — Frankfurt a. M. (Seyler, i. Junghofe), 22. Mai 1777. — Leipzig (Bondini), 5. September 1777. — Berlin (Döbbelin), 18. Juni 1778. — Wien, Nationaltheater, 15. April 1779. — Breslau, 14. Oktober 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 13. Februar 1780. — Cassel (Großmann), 12. September 1781. — Frankfurt a. M. (Großmann), 19. Mai 1781. — Pyrmont, 5. Juli 1781 (Großmann). — Riga, Vietinghoff-sches Theat., 12. (23.) Oktober 1782. — Bonn, 3. Februar 1782. — Kaufbeuren (Berner), 13. Juni 1782. — Erfurt, Gesellschaftstheater, 17. Januar 1783. — Danzig (Schuch), 7. August 1783. — Bremen (Abt), 8. Dezember 1783. — Kopenhagen (Markedet, Kgl. Theater paa Kongens Ugstore), 21. November 1788. — München, Nationaltheater, Februar 1791. — Oels, Hoftheater, 7. Januar 1795. — Bremen, Theater a. d. Bastion beim Osterthore, 21. Dezember 1803.

Medea. Drama mit musikalischen Accompagnemento in 1 Akt.
Dichtung von Friedrich Wilhelm Gotter.

Leipzig, im Koch'schen Theater u. D. v. Abel Seyler, Montag den 1. Mai 1775. — Gotha, Hoftheater, 6. Juni 1775. — Altenburg, Hoftheater, 6. September 1775. — Dresden, Kl. churf. sächs. Theater (Seyler), 6. November 1775. — Hamburg, Theater am Gänsemarkt, 10. Dezember 1776. — Berlin, Döbbelin, 26. März 1777. — Frankfurt a. M., Theater im Junghofe (Seyler), 31. Mai 1777. — Mannheim, deutsche Schaubühne (Schütthaus), u. D. v. Marchand, 17. Februar 1778. — Wien u. d. Burg, 5. Dezember 1778. — Mannheim (Seyler), 20. Dezember 1778. — München (Salvator), 13. August 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 30. September 1779 (Seyler), 16. November 1779. — Bremen (Abt), 16. November 1781. — Riga (Vietinghoff'sches Theater) 1./12. März 1783. — Danzig (Schuch), 24. November 1783. — Kopenhagen, 17. Oktober 1788 (Hof- u. Nat.-Theat.). — Güstrow (Fischer), 24. September 1790. — Hannover (Großmann), 17. September 1792. — Altona, Nationaltheater, 31. Mai 1797. — Würzburg, 24. Juli 1805. — Nürnberg den 21. September 1809 [vorher?] — Graz, 7. Juli 1818. — München (am Isarthor), 6. Juni 1818.

Romeo und Julie (Julie und Romeo). Schauspiel mit Gesang
in 3 Akten.
Text nach Shakespeare's »Romeo et Juliet« von Friedrich Wilhelm Gotter.

Gotha, Hoftheater, Mittwoch den 25. September 1776. — Dresden (Seyler), Februar 1777. — Frankfurt a. M., 3. Juni 1777 (Seyler). — Ham-

burg (Schröder), 10. Mai 1778. — Mannheim (Seyler), 11. März 1779. — Breslau, 1. Dezember 1780. — Bonn, Hoftheater, Montag den 8. Mai 1782. — Danzig (Schuch), 10. Aug. 1782. – Bremen (Abt), 13. Oktober 1783. — Mannheim, Nat.-Theat., 5. Februar 1784. — Riga, Vietinghoff'sches Theater, 9./20. Juli 1784. — München (Salvator), 12. Nov. 1784. — Preßburg (Erdödy'sches Theater), 1787. — Hannover (Großmann), 23. November 1787. — Schwerin, Rathhaus, 15. April 1788, do. im Ballhause (Fischer), Juni 1790. — Dresden, Theater v. dem schwarzen Thor, 26. Juni 1788. — Güstrow (Fischer), 15. Oktober 1790. — Oels, Hoftheater, 18. April 1795. — Graz, Freitag den 26. Sept. 1794. — Sibyllenort, Sonntag, 14. März 1801.

Der Holzhauer. Komische Operette in 1 Akt.

Text nach »Le Bûcheron ou les trois souhaits« von Guichard u. Castet, von Fr. W. Gotter.

Gotha, Hoftheater, 2. Januar 1778. — Hamburg, Theater am Gänsemarkt (Schröder), 4. Mai 1778. — Leipzig, 11. Oktober 1779. — Breslau (Wäser), 29. Oktober 1779. — Bonn, Hoftheater, 13. Dezember 1780. — Berlin (Döbbelin), 20. April 1781. — Frankfurt a. M. 21. April 1781 (Großmann). — Mannheim, 5. April 1782, Nat.-Th. — Riga 27. Juni/8. Juli 1785.

Das tartarische Gesetz. Schauspiel mit Gesang in 2 Akten.

Text nach den »glücklichen Bettlern« von Gozzi, von Fr. W. Gotter.

Hamburg, Theater am Gänsemarkt (Schröder). 19. Juli 1780. — Weimar, (Bellomo), 28. Dezember 1785. — Mannheim, 4. März 1787.

Pygmalion. Monodrama in 1 Akt.

Text von J. J. Rousseau. Deutsch von Fr. W. Gotter.

Gotha, Hoftheater, 20. September 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 28. Januar 1783. — Berlin, Nationaltheater, 29. Januar 1791. — Weimar (Bellomo), 29. Januar 1791. — Leipzig, Theater am Ranstädter Thor, 2. Juni 1799. — Breslau, Königl. Theater, Juli 1799. — Wien, Hofoperntheater, 14. Juni 1801. — Nürnberg, 20. August 1802. — Wien, Theater an der Wien, 13. November 1802. — Würzburg, Churf. Nationalbühne, 28. Dezember 1804. — Bremen, 7. April 1804. — Schwerin, Theater am Ballhaus, 23. April 1813. — Hannover, Schloßtheater, 27. Januar 1815. — Schwerin, Hoftheater, 8. Februar 1836.

Anhang IV.

Cramer, Magazin, 1783. 28ten Julius.

Ueber das einfache Recitativ.

Ein Schreiben von Georg Benda.

Sie wundern sich, wehrtester Freund, daß ich den Dialog in Romeo und Julie, einem durchaus ernsthaften Drama, das die völlige Gestalt einer Oper hat, nicht in Noten gesetzt habe. Ich gestehe Ihnen aufrichtig, daß ich dem Verfasser sehr verbunden bin, daß er den Dialog nicht in Verse gebracht, und daß er mich dadurch der Mühe überhoben hat, die Handlung dieses

rührenden Stücks, durch die gewöhnliche vom Gesange sowol als der natürlichen Deklamation entblößte Opernsprache, wovon das mehreste unverstanden verlohren geht, zu schwächen. In Sulzer's allgemeiner Theorie wird uns ein eben so richtiges als trauriges Bild der Ungereimtheiten, die gewöhnlich in den Opern vorkommen, vor Augen gelegt, und zugleich Vorschläge zur Verbesserung derselben gethan. Alles ganz gut. Aber wie kann ich mir eine merkliche Verbesserung der Oper denken, so lange man dieses einfache Recitativ als die herrschende Sprache, von der die ganze Handlung abhängt, darinn duldet? Der Dichter lege so viel Leidenschaft hinein, als er nur immer will; welchen Zwang leidet er doch nicht, wenn man von ihm fordert, daß er diesem, bey einer Oper schon so übel angebrachten langweiligen Recitativ zu Gefallen, jeder Erzählung, jeder Unterredung, jeder Berathschlagung ausweiche, wovon doch oft das eine und das andere nur Einleitung der Entwickelung der vorzustellenden Geschichte, nicht nur nicht leicht zu vermeiden ist, sondern aus dem oft selbst die größten Leidenschaften entstehen, die dann zum Recitativ mit Accompagnement den besten Stoff abgeben. Gewiß, der muß nicht wenig Phlegma besitzen, der sich des Lachens enthalten kann, wenn er zum erstenmale in seinem Leben bei einer bloßen Erzählung, Unterredung oder Berathschlagung durch vorgeschriebene Töne sprechen, die Accorde auf dem Flügel greifen und die Bässe dazu streichen hört. Nur die Sprachen, sagt Rousseau, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten Accent oder etwas singendes haben, schicken sich zum Recitativ. Ohnstreitig hat die italienische Sprache diese Vorzüge vor andern europäischen Sprachen zum Voraus, und doch schlafen wir bei ihren Opernrecitativen ein. Sollte uns dies nicht abschrecken, sie in unsern deutschen Singspielen einzuführen? Noch mehr: Ist nicht selbst in Italien der Anfang eines Recitativs das Signal zur Conversation geworden? Wie sehr ist daher der Sänger zu beklagen, der auf der Liste unserer guten Schauspieler steht, daß er sein Gedächtnis mit Dingen martern muß, die ihm vom Gesang und der natürlichen Sprache gleich weit abführen. Ich bin weit entfernt, dieses simple Recitativ überhaupt zu verwerfen. Bey Oratorien, Kantaten und andern der Music und dem Gesange gewidmeten Stücken, ist es an seinem Ort. Selbst in einem Singspiele kann es bey einzelnen Stellen gute Wirkung thun; nur da, wo es den Platz des ganzen Dialogs einnehmen und die Stelle der zur Behandlung eines Sujets nöthigen natürlichen Sprache vertreten soll, taugt es nichts. Gleichwohl scheint der in einer Oper in Verse gesetzte Dialog und das Heroische des Sujets durchaus musikalische Töne zu fordern. Wie nun? Hier ist freylich kein andrer Rath, als daß die große Oper, worinn einmal das Unnatürliche zur Natur geworden ist, auch ihre mit jenem übereinstimmende Sprache behalte. Wo man die recitirten Worte ohnehin nicht versteht, da mag dann auch die Muse unbestimmt sprechen. Ueberwindung wird es freylich dem Tonkünstler, der das Theater kennt, immer kosten, seine Kunst unter ihre Würde erniedrigt zu sehen. Indessen eine Oper sey Oper! Glauben Sie ja nicht, daß ich etwa aus bloßer Abneigung von dieser Art Singspiele so denke: Gewiß nicht. Ich habe ja, wie Sie wissen, selbst eine italienische Oper gesetzt, ob ich gleich alle die Mängel schon damals für Mängel hielt. Ich würde sogar eine zwote setzen, wenn es von mir verlangt werden sollte. Nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: Die Music verliert selbst, wo man ihr alles aufopfert. Ein Glück für die Music ist es, daß sie diesem Zwange ausweichen kann; daß es mehrere

Gattungen Singspiele giebt. Es giebt eines, wozu die edelsten Sujets aus dem gemeinen Leben hergenommen und durch prosaischen Dialog und natürliche Declamation um desto interessanter werden; wobey selbst der Gesang viel gewinnt. Hat nicht schon das heroische Trauerspiel dem bürgerlichen merklich weichen müssen? Und aus welchem Grunde? Sollte der Tonkünstler hierbey gleichgültig sein? Sollte er diesem Winke nicht folgen, der seiner Kunst so schmeichelhaft ist: Sehen Sie also darinn die Ursache, warum ich bei meinen Arbeiten für das Theater die große Oper mir nicht vorzüglich gewählt habe. Lassen Sie uns nun eine kurze Vergleichung zwischen beyden Gattungen anstellen. Bey der Oper z. E. bricht die Sängerinn in einer Arie in Klagen aus, ich werde gerührt: aber nicht so, wie ich es seyn würde, wenn ich das Vorhergegangene besser verstanden hätte. Bey der andern werde ich durch das Vorhergehende auf eine verständliche Art zum Mitleiden vorbereitet. Dort, wo alles der Music aufgeopfert wird, macht die geschickteste Kehle das beste Glück, wenn sie gleich oft in einer unbeweglichen Maschine steckt. Hier, wo sich Gesang und Handlung bei der Hand führen, wird ein Sänger gesucht, der zugleich mit der Schauspielkunst bekannt ist. Dort wird der Zuhörer bloß bey einzelnen Situationen durch Gesang und Harmonie hingerissen. Hier geschieht es auch bey dem Dialog, wie im Walde[r], wenn man ihn in Recitative gebracht hätte, alles verderbt haben würde. Die Seele, wenn es darauf ankommt, hat ihre eigenen Töne, die sich durch musikalische nicht abmessen lassen. Sollte also ein für das deutsche Theater patriotisch gesinnter Componist, der mehr für das Herz als die Vorurtheile derjenigen schreibt, die nur das für schön halten, was jenseits der Alpen Mode ist, nicht diese Gattung jener mit gutem Grunde vorziehen können? Von dem Recitativ mit Accompagnement, wobey die Music nicht mehr dunkel und zweydeutig spricht, brauche ich Ihnen nichts zu sagen. Der große Eindruck, den es bey allen Arten von Singspielen macht, ist bekannt genug. Sollten diese meine Gedanken Ihren Beifall finden, so ist Ihre eigene Veranlassung, der Sie es zu verdanken haben. Sind Sie andrer Meynung; so widerlegen Sie mich: aber ja nicht eher bis Ihnen das Glück widerfährt, eine Oper zu hören, ohne dabey zu gähnen, oder sich mitten unter dem recitirten Dialog nach dem Anfange einer Arie zu sehnen.

Ich bin usw.

G. Benda.

Anhang V.

(Zur Charakteristik Benda's.)

Benda's Briefe an Gotter[1]).

1.

Inliegenden Brief hab' ich blos in der Absicht beygelegt, damit Sie daraus ersehen, daß der jezige Herzog von Schwerin ein Herr ist, der Talente zu schäzen weiß. Nein, ich werde mit Ihnen nicht hadern, daß Sie für den Schauspieler und nicht für den Sänger gearbeitet haben. Denn wär's umgekehrt, wie leicht würde ich nicht bey einem Wetter, als das jezige ist, in Versuchung gerathen, meine Harmonischen Kräfte noch einmal anzuspannen.

1) Im Besitz der Frau von Zech-Gotha.

Nein, ich will es bey dem tartarischen Geseze bewenden lassen und meine theatralischen Arbeiten mit einem Stücke beschließen, wo ich denke mit Sicherheit sagen zu können: Ende gut, alles gut. — Das, was Sie mir von Iflands Glücke melden, ist für mich etwas ganz neues, weil ich seit geräumer Zeit von Mannheim keine Briefe bekommen und in den Zeitungen, die ich halte, davon nichts gelesen habe. Aus dem wenigen, so Sie mir davon sagen, zu urtheilen, muß ich gestehen, daß diese Begebenheit von einer Art ist, wo man dem Neide selbst etwas zu Gute halten muß. Hätte Ifland die 4000 Gulden in einer Lotterie gewonnen, so würde nur der, der Niemanden als sich etwas gutes gönnt, darüber neidisch seyn. Hier aber, hier kömmt die Eigenliebe mit ins Spiel. Da, wo Mehrere zugleich um Beyfall eifern und nur Einer davon belohnt und zwar auf eine so übermäßige Art belohnt wird, da kann es nicht ohne äußerste Kränkung der Übrigen abgehen. Man mag immer hiebey den Ifland als bloßen Verfasser betrachten (die sind es am wenigsten gewohnt, ihr Glück bey Theatern zu machen). Sie und ich würden bey gleicher [!] Verhältnis der Umstände zwar nicht, wie Beil, fortgehen wollen, aber uns gedemütiget glauben, doch auch so billig seyn und unsern Unwillen nicht gegen den Nehmer sondern gegen die Geber auslassen. So aber gönnen wir einem andern, was wir uns wünschen, nehmen Antheil an Iflands Glücke und wünschen, daß er guten Gebrauch davon machen möge [etc.].

Ronnebg., d. 17. Jan. 1786.

G. Benda.

Beyliegenden Brief behalten Sie nur so lange bis Sie einmal wieder an mich schreiben. Grüßen Sie mir unsern Freund Sulzer und schicken ihn, wo er hingehört, nach Ronneburg.

Es ist hier seit 8 Tagen ein solches Wetter, daß ich mich nach dem Raben sehnen möchte! An Freund Passavy einen Gruß. Nächsten werde ich ihm antworten. [Quer am Rande] Die Herren Matadors in Altenburg wollen mich dahin kommen lassen, um mich wegen eines zu errichtenden Concerts zu consultieren. Allein . . . . . .

2.

Ob ich gleich das Vergnügen gehabt habe, Sie seit ihrem lezteren freundschaftlichen Briefe zusehen, so darf er deswegen nicht unbeantwortet bleiben, wenigstens ganz nicht. Daß ich zu Anfang des Herbstes, wenn ich mich immer, so wie jetzt, befinde, Ohrdruff auf ewig verlaßen werde, ist gewis. Wo ich mich aber fürs erste hinwende, weiß ich noch nicht so recht. Vermutlich nach der Pfaltz; denn ich kann dem Gedanken nicht entsagen, Mannheim noch einmal zusehen. Kehre ich aber nach Ronneburg zurück, so sehe ich es nie wieder, und sterbe, ohne etwas von der Musik, mit welcher ich meine theatralische[n] Arbeiten beschloßen habe, gehört zu haben.

So, liebster Freund, so ist es in Ansehung meiner beschaffen. Was Sie betrift, Ihre Finanzen möchten immer Ihre Ohren mit Taubheit schlagen, könnte ich nur bey meinen Jahren und bey so einer Reise meine eigene Aufwartung entbehren! oder könnten unsrer drey in meiner Schöse bedeckt reisen. Und doch sind alle diese Schwierigkeiten nicht vermögend mich von der Hofnung abzubringen diese Reise in Ihrer Gesellschaft machen zukönnen. Eine Tour Ihrerseits nach Ronneburg würde mich vorm Jahre mehr intereßirt haben, wie Sie leicht denken können. Wie sieht es denn damit aus? — — [etc.].

Vor einiger Zeit ging ich mit dem Projekt schwanger, Ihr tartarisches Gesez mit Ihrer Hülfe auf das Gothaische Hoftheater zum Vortheil armer Familien, die sich zu betteln schähmen, zu bringen, und hatte schon die Zenide der Scheidlerin, den Said der Demois, Braun, den Tauhari dem Wunder und die Fatme der Reinhartin zugedacht, mit dem festen Entschluße für meine Mühe keinen Heller zunehmen, und von der Herrschaft weiter nichts als Theater, Garderobbe, Erleuchtung und das Orchester mir zur Disposition auszubitten. Allein — das Blatt ist voll — Leben Sie wohl.

Ich bin von Herzen Ihr aufrichtiger Freund

Ohrd. d. 15. July 86. G. Benda.

3.

Diesmal, liebster Gotter, nur eine kleine Anmerkung, zu welcher mich die in Ihrem Tartarischen Geseze befindliche Romanze veranlaßt: Sie gefällt mir durchgängig sehr wohl; und doch habe ich Schwierigkeiten gefühlt sie ganz in Musik zu sezen; theils weil die nehmliche Melodie nicht auf alle 5 Strophen, die verschiedene Gemütsbewegungen enthalten, passen würde, und theils weil ich langweilig zuwerden befürchtete, wenn ich jeder Strophe eine andere Melodie geben wollte. Ich habe also die 2 ersten Strophen |

1.

Die Undankbare lohnte mir
Mit Thränen und Verachtung;
Verschloß sich stolz in ihr Revier;
Gab meiner Liebe kein Gehör
Und sezte sich zur Gegenwehr,
Bald bittend und bald drohend.

2.

Je heißer ich, je kälter sie;
Ich schmeichelt' ihr und flehte,
Ich fiel vor ihr auf beide Knie,
Ich weinte mir die Augen wund;
Sie stieß mich von sich; einen Hund
Stößt man nicht spröder von sich.
Die Undankbare!
Die Undankbare lohnte mir usw.

als Ariette bearbeitet. Die folgenden 3 Strophen aber:

3.

Da überfiel michs heute Nacht,
Ein andrer sey ihr Abgott.
Kaum hatt' ein Schatten von Verdacht
Sich in mein volles Herz gedrängt;
Wenn Eifersucht ein Fünkchen fängt,
Springt gleich die ganze Mine.

4.

Laut schwur ich, ihr durch lange Qual
Das Leben zu vergiften;
Doch flugs hat in der Rache Wahl

Mich blinder Jähzorn übermannt,
Daß ich sie von mir weggebannt
Nach dem Gebrauch der Tartaren.

5.

Dicht vor ihr Antlitz hab' ich mich
Gestellt mit Henkers Blicken,
Und dreymal: ich verstoße Dich!
Ihr gräßlich in das Ohr geschrien,
Und dreymal vor ihr ausgespien,
Und so das Band zerrissen.

müssen Sie, es thut mir leid, in Prosa übersezen und den Tauhari sprechend klagen lassen. Da Sie hierzu kaum einer kleinen halben Stunde bedürfen, wie wär's, wenn Sie so gut wären und mir es noch heute durch die Botenfrau zukommen ließen?

Da die bösen Fahrwege schwerlich durch Sonne und Luft ausgetrocknet werden möchten, so kann's wohl komen, daß ich Ihren Rath befolgen und erst im December meine Reise nach der Pfaltz antreten werde. Ich möchte die Partitur von Romeo und Julie sehr gerne zum Druck befördern. Erweisen Sie mir doch die Gefälligkeit und fragen Sie den H. Buchh. Dyk, der vor mehreren Jahren den Klavierauszug davon verlegt hat, ob er auch die Partitur (44 Bogen stark) verlegen will? Ich will sie ihm für 16 Ld'or geben. Ich bin von Herzen Ihr aufrichtiger Freund

Ohrd. d. 8ten Oct. 86. G. Benda.

4.

Sollte Ihnen dieser Brief unter angenehmen Entwürfen, auf welche Art Sie den heutigen Nachmittag am vergnügtesten zubringen möchten, zugestellt werden, so seyn Sie so gut und verschieben Sie sie nur auf wenige Augenblicke, wenn Sie den Brief einiger Aufmerksamkeit würdigen wollen, denn, was ich Ihnen melden werde, darf Ihnen nicht gleichgieltig sein. — — — Da bey dem Mannheimer Theater noch alles so ist, wie es war, als ich es das leztemal verlaßen habe, so bin ich nun auch entschloßen, die Reise dahin anzutreten so bald — — so bald Sie wollen. Ja, ja, so bald Sie wollen; denn ich rechne in allem Ernste darauf, daß Sie mich dahin begleiten werden. Da ich mich seit ein paar Jahren, besonders aber seitdem ich von Ronneburg zurückgekomen bin, recht wohl befinde, so will ich dießmal, zumahl da ich nicht über 3 Wochen ausbleiben werde, meine Aufwärterin zurücklaßen. Wenn ich Ihnen nun sage, daß, Sie mögen mitreisen oder nicht, ich kein Pferd mehr oder weniger anspannen laße, so habe ich Ihnen alles gesagt. Wenigstens, hin und her ganz Postfrey, können Sie mir in Ansehung der Finanzen keine Schwierigkeit machen. Entschließen Sie Sich, Liebster Gotter. Die Botenfrau wird gegen 2 Uhr die Antwort abholen. Bringt sie mir ein Nein, so hat sie sich kein freundliches Gesicht von mir zu versprechen. Ich hofe daß Sie vielmehr den Tag zu unsrer Abreise bestimen werden.

Von ganzem Herzen Ihr ergebenster Freund

Ohrdruf, d. 15t. Nov. 86. G. Benda.

Wenn ich mich nur immer so befinde, wie bis hirher, so brauch ich bey unsrer Reise auf kein fremdes Geld zu rechnen. Verstehen Sie mich? — Unser Stück und auch den Pygmalion noch einmahl zu hören und Ihnen

beydes hören zu laßen, ist mein einziger Endzweck. Ein einziger Clavierauszug zahlt mir die Reisekosten.

5.

Endlich, endlich, werden Sie, liebster Freund, bey Eröfnung dieses Briefes sagen. Freylich habe ich mich dieses mahl als einen Faulen correspondenten bewiesen. Künftig will ich mich beßer aufführen und das geschehene wieder gut zumachen suchen; für diesmal melde ich Ihnen nur, daß ich den 4. dieses mit unserm tartarischen Geseze unter dem Schall von Trompeten und Pauken vom Theater abschied genommen habe. Die Musik davon gefiel; wie weit sie gefiel, kann ich nicht sagen, weil ich gleich den Tag nach der Vorstellung, ohne Jemanden von meinen Bekannten zusehen, Mannheim verlaßen habe; das Sujet aber fand man nicht intereßant genug. Sie wißen, daß die Mannheimer sich mehr mit der Musik als dem Theater familiarisirt haben. Bald darauf wurde Romeo, und zwar, wie man mir berichtete, mit einem rasenden Beyfall aufgeführt. Man wunderte sich sehr, daß man mich nicht unter den Zuhörern sah — Ich gehe jetzt einer Jahreszeit entgegen, antwortete ich, wo ich eine Feldblume jeder Oper vorziehe. In Mannheim hab' ich, Dank sey dem Wendlingschen Hause, wo ich mich täglich einfand, die 2 Monate, Januarius und Febr., sehr vergnügt zugebracht. Die Gustel Wendling will auf den künftigen Winter nach Engeland, und brennt vor Begierde Romeo u. Julia, mit Beybehaltung meiner Musik, ins Italienische übersetzt zusehen. Ja, das ist wohl bald gesagt, aber fast unmöglich auszuführen. Der hiesige Hofpoet Verazi, der die deutsche Sprache nicht verstehet, solls übersezen. Weil sie nun weiß, daß ich diese Oper, ins Französische übersezt, besize, so bittet und bittet sie, daß ich Ihnen den Auftrag geben möchte, nach Ohrdruf zu gehen, sie unter meinen Papieren hervorzusuchen und herzuschicken. Ich brauche Ihnen nicht die Schwierigkeiten zusagen, die alle diese Mühe und Weitläufigkeiten vergeblich machen würden. Wenn auch Verazi die Übersezung übernehmen wollte, so müßte ich unumgänglich dabey seyn, und dann bliebe noch immer die Frage, ob wirs zu Stande brächten. Das leichteste, welches mir jedoch viele Arbeit verursachen würde, wäre: den in Verse übersezten Dialog in Musik zu sezen. —

Ich habe nun fast seit 3. Monaten keine Nachricht von Gotha. Was hat man für Nachrichten vom Befinden der Herzogin, wann glaubt man sie wiederzusehen? Legen Sie mich doch unserm theuersten Prinzen zu Füßen. Das Quartal[1]) bitte ich, wie gewöhnlich, dem B...... zuzustellen. Wie lange ich in Heidelberg verbleiben werde weiß ich selber nicht. Meine täglichen Veränderungen sind: mich bald hier bald dort über den Neckar-Fluß zu übersezen, bald diese bald jene Gegend zubesuchen, und, von langen Spaziergängen ermüdet, comme quattre zu eßen. Leben Sie wohl, liebster Gotter. Beschähmen Sie durch einen baldigen Brief die zeitherige Nachläßigkeit

Ihres ergebensten Freundes

Heidelberg d. 21. März 87. G. Benda.

Hier auf der Post weiß man wo ich wohne. Das ausgelegte Porto werde ich zu vergüten nicht vergeßen.

1) Benda's Pension.

6.

Ihr Brief, liebwerthester Freund, war für mich bey meiner jezigen stillen Lebensart eine der angenehmsten Abwechßelungen. Ich werde suchen, deßen Punkte, sowie sie auf einander folgen, zu beantworten: Ihre Anmerkung, die das tartarische Gesez betrifft, ist richtig. Das anschauliche der im verfloßenen Winter gegebenen Opern war nicht nur Ihrem Stücke sondern selbst meiner Musik nachtheilig. Der größte Theil der Theaterfreunde hat beßeres Auge als Gehör. Ists möglich, sagte ich, als ich die Musik von Bellorofonte bey einer Probe mit anhörte, daß man diesen Unsinn auf das Mannheimer Theater zu bringen sich entschließen kann! Laßen sie nur erst, antwortete mir quidam, der neben mir saß, den Flammenspeyenden Drachen, die Furien, das krachende Donnerwetter etc. dazukom̄en, Sie werden gewis zufrieden seyn.

Wie sehr ich mich über das anhaltende Wohlbefinden unseres theuersten Prinzen freue, brauche ich Sie nicht zu versichern. Von der Zurückkunft der hohen Reisenden hoffe ich in Ihrem nächsten Briefe etwas bestimmteres zu vernehmen. Die Damen mögen immer alles möglich zu machen wißen, so möchten doch die Schwierigkeiten, Romeo etc. ins Italienische zu übersezen, die Oberhand behalten. Wenn sich auch Verazi dieser Arbeit unterziehen wollte, woran ich doch sehr zweifle, so würde er des Zwanges, jeden Vers, jede Phrasie, jeden Abschnitt nach der Musik abzumeßen, bald überdrüßig werden. Der Fall, wo wir mit ihm zusam̄enkommen und bis zu Ende dieses Geschäftes beysam̄en bleiben könnten, läßt sich gar nicht denken, oder nur denken.

Dem Verdachte, daß das mir mitgetheilte Portrait, wo nicht alles, doch einige Züge Ihrem Pinsel zu danken hat, werden Sie freilich nicht entgehen. Jeder wird darin Ihre Art zu schildern zufinden glauben. Getrofen! getrofen! — rief ich laut, als ichs durchgelesen hatte. Melden Sie mir doch bald das weitere dieser Geschichte, hauptsächlich aber, wie sich Lynkus dabey benim̄t. Es sollte ihm schmeicheln, daß das, was man von ihm sagen kann, gewißes Aufsehen macht. —

Sie thun wohl, wenn Sie Ihre Mannh. Freunde nicht länger auf Sich warten lassen. Was mich anbelangt, ich werde Sie, wenn Sie auch kom̄en da ich noch hier bin, am wenigsten genießen. Ich bin um der Pfaltz Willen nach Mannheim gereist; bey Ihnen wird es umgekehrt seyn. Ich habe von Mannheim auf ewig Abschied genom̄en und werde mich nicht in den Fall begeben ihn noch einmal zunehmen. Allso ein Besuch von Ihnen ist alles worauf ich mich freuen kann und herzlich freuen werde, wenn ich noch so lange hier bleiben sollte. Daß bey Erneuerung der Theatral-contracte 7 Personen, worunter auch der alte Kirchhöfer, sind verabschiedet worden. werden Sie vermutlich schon wißen. Der H. von Dalberg würde wohlthun, wenn er sich selber verabschiedete. Als H. Boßan, der Direktor des hiesigen Schauspiels, erfahren hatte, daß ich hier bin, gieng er zu mir und gab mir ein Frey-Billet mit der Bitte, seine Bühne zu besuchen, so ich auch aus Höflichkeit einigemal gethan habe. Nach Verhältnis seiner Einnahmen könnte seine Gesellschaft schlechter seyn, sowie die Mannheimer nach Proportion der ihrigen beßer sein sollte. Adieu, Bester. Ich schließe diesen langen Brief mit der Hofnung, daß ich bald wieder einen von Ihnen lesen werde und bin von ganzem Herzen Ihr treuer Freund

Heidelberg, d. 4. April 87. G. Benda.

7.

[1787, zwischen April und Juni.]

Endlich, liebster Freund, endlich hab' ich nach einer beynahe 4 Monathlangen Abwesenheit meine lezte Reise nach und aus der Pfalz glücklich und zwar so glücklich vollendet, daß mir binnen dieser ganzen Zeit keine Ader wehgethan hat. Seit vielen Jahren war diese Reise die erste, wo ich, mit Steinschmerzen ganz verschohnt [etc.].

Da ich der Wendlingschen Familie, Ihrem lezteren Briefe zufolge, die Hoffnung gemacht habe, daß Sie sie den nächsten Sommer besuchen werden, so wird ihr die Nachricht von meiner Abreise sehr unangenehm gewesen seyn; denn sie hoffte, daß ich daselbst Ihre Ankunft erwarten würde. Mit schwehrem Herzen wird sie den Gedanken aufgeben, Romeo ins Italienische übersetzt zu sehen. Ich würde freylich was darum geben, wenn es geschehen könnte. Daran ist aber nicht zudenken, wenn ich auch dabey zu entbehren wäre. Von dem Mannheimer Theater, diesem ansehnlichen Körper ohne Kopf, hätte ich Ihnen mancherley zu sagen. Ich glaube aber seit einiger Zeit bemerkt zu haben, daß die Schaubühne überhaupt nicht mehr die Reize für Sie hat, die sie vormals hatte. Ich habe nichts dawider, denn von mir ist sie nun ganz verabschiedet. Von unserm tartarischen Geseze muß ich Ihnen doch noch etwas sagen: Die Aufführung derselben muß der Theater-Kasse eine ansehnliche recette eingetragen haben, denn das Haus war sehr voll. Dabey ließ es der Theaterintendant und der Componist bewenden. Jener hat von diesem und dieser von jenem weiter nichts verlangt. Das darf Sie nicht befremden, lieber Gotter; denn alle Singstücke, die daselbst auf das Theater gebracht werden, erhält man gegen Abschriftgebühren von andern Theatern, die Carnevals-Zeit ausgenom̄en, wo große anschauliche Paradestücke gegeben werden, und wo dem Componisten für eines dergleichen 10 Louisd'or ausgesezt sind. Kurz, ich habe meine Musik wieder mit nach Hause gebracht, so wie ehedem die von Pygmalion nach zweimaliger Vorstellung. Den Besiz dieser Musik hat das Theater blos dem Beck zu danken, der sich in die Rolle verliebt hatte und nicht ruhte, bis sie mir abgekauft wurde. Ist es Ihnen noch immer ein Ernst, Mannheim noch in diesem Jahre zubesuchen? Wann wird die Herrschaft erwartet? Was hat sich seit Ihrer letzteren Nachrichten in Gotha zugetragen? etc.

8.

Je weniger ich, liebster Freund, am vorigen Mitwoch einen Brief von Ihnen zu bekommen vermuthete, je angenehmer war er mir und wenn er weiter nichts als die Nachricht von unsers theuersten Prinzen Wohlbefinden enthalten hätte. Wie vergnügter bin ich, als wenn ich keinen Schein sehe, der mir, ihn zu überleben, drohen könnte.

Das beygelegte hab' ich mit Theilnehmung gelesen. Mein Neffe hat aus mehr als einer Ursache wohlgethan, daß er seine bisherige Pariser Geschichte durch den Druck bekannt gemacht hat. Ich bin auf den weiteren Erfolg der Sache sehr begierig. Wo mag er wohl jetzt seyn? Nach dem Mannheimer Theater zu urtheilen, erreichen freilich alle chicanen Deutscher Direkteurs die Ränke der Pariser Opern-Direktion nicht, denn ich bin gewis, daß man mir in Mannheim keine Schwierigkeiten entgegen sezen würde, wenn ich auch jedes Viertheljahr daselbst eine neue Oper auf das Theater bringen wollte; die

dasige Direktion würde für diese ihre condescendance nicht einmal einen Dank von mir verlangen. Nicht wahr? — etc.

Ohrdruff d. 20. Juni 1787.

9.

Ich habe in meinen vorigen Briefen vergeßen Sie zu ersuchen, daß, wenn Sie nach Mannheim schreiben, Sie meiner auf keine Art erwähnen. Ich habe meine Ursachen dazu. Wie? Die Zeitungen kündigen uns die Errichtung eines glänzenden Theaters zu Berlin an, und Sie — Sie sagen mir nichts davon? — Soeben hab' ich die Wiederholung dieser Nachricht gelesen. Kömt die Sache zu Stande, so wird sie unter dem Schuze des Königs gewiß auf einen permanenten Fuß gesezt, und alsdann — Wer ist wohl geschickter Pläne zu theatralischen Produkten zuentwerfen als Engel? Wer wird sie beßer ausarbeiten als Gotter? Sie sehen also, daß ich Ihnen schon eine Stelle dabey zugedacht habe. He! was sagen Sie dazu? Das wäre nun für Sie so eine Lockspeise wie für den Fisch das Wasser.

Ohrdruff, d. 15. Dec. 1787.

10.

Vielleicht sollte ich, liebwerthester Freund, zu einer Zeit, wo die merkwürdigsten Ereignisse gewiß Ihre ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen, Sie mit Briefen verschonen; mit Briefen, die, von einem Landmanne geschrieben, für den Städter nichts interessantes enthalten können. Auch komme ich mir vor, als käme ich mit einem Sperling angestiegen, indem sie staunend einen Adler anschauen. Gleichwohl müßte ich mir Vorwürfe machen, wenn ich Ihren lieben Brief noch länger unbeantwortet liegen ließe. Als Sie ihn schrieben. (O, wie schnell folgen die unerwartetsten Begebenheiten aufeinander!) lebte noch Ludwigs Wittwe; noch hatten Marat und Egalite ihren verdienten Lohn nicht empfangen; noch ließ sich niemand den Gedanken einfallen, daß die Franzosen, zum Beschluß des Feldzugs Landau entsezen und die Deutschen, die schon vor 3 wo nicht vor 4 Jahren auf Paris losgehen wollten zurückschlagen würden. Selbst in seiner jezigen politischen Krankheit zeigt Frankreich, wie mächtig es sey, und was es koste, ein Volk zu bezwingen, das für sein Vaterland zu fechten glaubt! nur befürchte ich daß die tapfern Patriotten, wie sichs wohl am Ende zeigen könnte, nicht für die Freyheit, sondern blos für den Ehrgeiz einiger Bösewichter, die gegenwärtig die Souveraine Gewalt ausüben, gefochten und so viel Bluts vergossen haben! Auch Republiken haben ihre Tyrannen.

Man spricht unter den fürchterlichsten Zurüstungen von Frieden; Nein, das Interesse der an diesem Kriege Theilnehmenden Mächte ist zu sehr verwickelt, als daß ein baldiger und dauerhafter Friede zu hoffen wäre. Bisher sang der Frankreicher ça ira, jezt singt er gar, ça va; und endlich wird man sich genöthigt sehen mit den Königsmördern zu unterhandeln, wenn in dem nächsten Feldzuge nichts entscheidendes geschieht.

Wir werden sehen, was unsere neuen Generale thun werden. — Nein, lieber Gotter, bis auf Ihren Brief war der Tod der Fr. von Lichtenstein noch nicht zu meinen Ohren gekommen. Wer hätte ihr einst gesagt, daß der Abgott ihres Herzens einst die Quelle ihrer bittersten Leiden werden würde! —

Was giebt den Bürger Passavy an! Sie haben ihn nicht verstanden; das, worauf er sich was zu Gute thut, ist, daß er etwa um ein Jahr älter

ist, als sein Freund Benda. Sagen Sie ihm, ich sei weit entfernt, ihm seine Ancienneté streitig zu machen; aber bereit wäre ich, ihn bey der ersten Ankündigung des Friedens nach Paris zu begleiten. Das Reisegeld liegt parat. Immer möglich, daß eine Französin in seinem geschwächten Nervensysteme eine heilsame Würkung hervorbringen wird.

Mit Zerstörung meiner alten Maschine geht es, gottlob, ziemlich langsam; wenigstens kömmt mir vor, als wenn sich mein Geist, der Bewohner derselben, nach keinem bessern Quartier sehnte. — Entfernung von Verdruß, Kummer und Sorgen, nebst ein Bischen Philosophie sind das ganze Geheimnis langer zu leben und immer jung zu bleiben, das ich Ihnen mittheilen kann.

Es sind, wenn ich nicht irre, 40 Jahre verflossen, seit ich die am Landtage zu Altenburg und Gotha aufgeführte und ursprünglich zu einem Geburtstage des vorigen Herzogs bestimmt gewesene Cantate von Rom, wo ich sie verfertigt, nach Gotha geschickt hatte. Kein Wunder daß hiervon keine Nota in meinem Gedächtnis zurückgeblieben ist. Gleichwohl möchte ich gern dieses verjährte Ding durchsehen, um zu wissen, was ich vor 40. Jahren geleistet habe. Übrigens ist mir angenehm, daß ich für meinen vorigen Herrn etwas gesezt habe, wovon man auch unter dem jezigen, und zwar gar bey einem Landtagsfeste, Gebrauch machen kann. Freylich hab' ichs meinen Freunden Gotter und Reinhardt (denn ich erinnere mich lezterem die Partitur davon gegeben zu haben) zu verdanken.

Ey! Sie sagen mir etwas, das mir erstaunlich auffällt! Wie! Fünfzehn Jahre wären hingegangen, seit ich meine Stelle niedergelegt habe? Gott! wie schnell folgt ein Jahr auf das andere! Allso hätte ich, so wie ich mich fühle, mein Amt bis auf diese Stunde verwalten können. Ob ich aber einen solchen Zeitraum vergnügt zugebracht — oder ob ich so lange gelebt hätte; daran zweifle ich, und dieser Zweifel gereicht zu meiner Beruhigung und zur Vermehrung meiner Zufriedenheit. Freylich habe ich zu früh aufgehört, mich mit der Musik zu beschäftigen; müßte aber weit zurückgehen, wenn ich Ihnen alle die Ursachen sagen wollte, die mich nach und nach zu dieser Unthätigkeit führten. Ich schließe mit dem wärmsten Dank, daß Sie, mich bey meinen lieben Gothaischen Zeitgenoßen in Andenken zubringen, für mich die Güte hatten und bin, was ich von jeher war,

Köstritz den 23. Febr. 94. Ihr aufrichtigster Freund

G. Benda.

Sollten Sie an H. Beck schreiben, so schlagen Sie ihm eine Reise nach Berlin vor; wir wollen dort den Pygmalion aufs Theater bringen.

Bibliographie berliozienne

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Si l'on s'en tenait au témoignage qu'il donne dans ses *Mémoires*, Berlioz serait devenu critique à son corps défendant, ou presque, par une sorte de «fatalité», lors de la fondation de *la Revue européenne*, en 1834. Or, il faut reporter à plus de dix ans auparavant les débuts de Berlioz dans la critique, ou tout au moins dans la polémique musicale. Il était encore étudiant en médecine lorsqu'il adressait à un journal quotidien, *le Corsaire*, alors à ses débuts, une lettre qui parut sous le titre de «Polémique musicale», dans le numéro du 12 août 1823 de ce journal; d'allure vive, comme l'indiquait la rubrique, cet article, signé «Hector B . . . . . .» défendait Gluck et Spontini, les deux admirations de Berlioz, contre les partisans de Rossini et l'interprétation qui en était donnée à l'Opéra. Quelques mois plus tard, le 11 janvier 1824, la même signature reparaissait au bas d'une nouvelle «polémique» sur *les Dilettanti*; puis, à la fin de l'année suivante, le 19 décembre 1825, une nouvelle lettre «à M. le Rédacteur» était insérée dans la même feuille, intitulée: *Polémique musicale, Sur Armide et sur Gluck.* On trouve donc, dès les premières années du séjour de Berlioz à Paris, des traces de sa vocation de critique. Sans doute, par la suite, le compositeur souffrit souvent de son labeur de feuilletonniste; mais, avec son tempérament combattif, aidé par un esprit lettré, Berlioz ne pouvait manquer de mettre au service de ses idées et de ses projets la presse quotidienne, qui prenait chaque jour plus de force et d'extension, malgré toutes les entraves que lui imposait l'ombrageux gouvernement de la Restauration. Lorsqu'il donne son premier concert, dans la salle du Conservatoire, le 26 mai 1828, c'est non-seulement à *la Gazette musicale* de Fétis qu'il s'adresse, mais encore à des journaux quotidiens tels que *le Corsaire, le Figaro* et *la Pandore*, par une sorte de lettre-circulaire, de «communiqué». Dès que se crée *le Correspondant*, l'année suivante, il y insère des *Considérations sur la Musique religieuse*, puis une biographie de Beethoven, dont la publication après deux où trois fragments très espacés, semble être restée inachevée; il y donne encore un article, avant son départ pour l'Italie, et lorsque, transformé, *le Correspondant* reparaît sous le titre de *Revue européenne*, il lui adresse de Rome, au début de l'année 1832, la *Lettre d'un enthousiaste sur l'état de la musique en Italie.* De retour à Paris,

il collabore à *l'Europe littéraire*, en 1833, au *Rénovateur*, de 1833 à 1835, à *la Gazette musicale* depuis 1834 [1]. Une nouvelle qu'il y fit paraître le 5 octobre fut reproduite cinq jours plus tard, en feuilleton, dans *le Journal des Débats*, à la suite de ce préambule: «*Rubini à Calais.* C'est le titre d'une anecdote que nous trouvons dans le dernier numéro de *la Gazette Musicale*, racontée avec autant d'esprit que de verve, par M. Hector Berlioz.» Cette fantaisie le fit admettre dans cet important quotidien. Il y resta pendant trente ans, n'ayant d'abord que les concerts à critiquer, puis, lorsque J. Janin lui abandonna l'Opéra et l'Opéra-Comique, toute la partie musicale, moins le Théâtre-Italien que se réserva Delécluze.

La longue liste qui suit n'a pas la prétention d'être complète, surtout dans les débuts. Peut-être des publications auxquelles Berlioz collabora m'ont-elles échappé; on y trouvera cependant inventoriée, la presque totalité de sa production littéraire, production qui suit, au jour le jour pour certaines périodes, les événements contemporains. Les sommaires donnés par Berlioz lui-même ont été reproduits et souvent précisés, lorsque cela a paru nécessaire et, autant que possible, les références aux volumes publiés sous son nom indiquées en note.

1823.

12 août, *le Corsaire*, No. 33, *Polémique musicale*, article signé «Hector B...»

1824.

11 janvier, *le Corsaire*, No. 185, *Polémique musicale.* Les Dilettanti, signé «H. B.......»

1825.

19 décembre, *le Corsaire. Polémique musicale.* Sur *Armide* et Gluck, signé «H. B.» (Article dirigé contre Castil-Blaze.)

1828.

16 mai, *Revue musicale*, Lettre à M. Fétis, Directeur de la *Revue musicale.*
22 mai, *le Corsaire*, *Correspondance.* A M. le Rédacteur du *Corsaire.*
27 mai, *le Figaro*, Lettre à M. Figaro.
mai, *la Pandore*, Lettre à M. le Rédacteur. (Ces quatre lettres identiques se rapportent au premier concert de Berlioz; celle adressée à Fétis a été reproduite dans la *Correspondance inédite*, III, p. 65—66.)

1829.

21 avril, *le Correspondant*, No. 7 (p. 54—55), Considérations sur la musique religieuse. Signé «H.» [2]

4, 11 août et 8 octobre, *Ib.*, Nos. 22, 23 et 31 (p. 179 et suiv.), *Biographie étrangère.* Beethoven.

---

1) Il la dirigea même une année (1837), en l'absence de Schlesinger, l'éditeur.

2) Reproduit dans *le Cycle Berlioz: l'Enfance du Christ*, par J.-G. Prod'homme (Paris, 1898), Appendice II, p. 287—293.

1830.

22 octobre, *le Correspondant*: *Beaux-Arts.* Aperçu sur la musique classique et la musique romantique[1]).

1832.

Mars-mai, *Revue européenne*, tome III (p. 47—64). Lettre d'un enthousiaste sur l'état de la musique en Italie. Florence. Le théâtre de la Pergola. I Montecchi ed i Capelli (*sic*). *La Vestale* de Piccini (*sic*, pour Pacini). — L'orchestre, les chœurs, les chanteurs. Service funèbre du jeune Napoléon Bonaparte. L'organiste. — Gênes. L'*Agnèse* de Paër. Indifférence des Genois pour Paganini. — Rome La fête del *Corpus Domini.* Le chœur de castrati. La musique militaire. *Miserere* d'Allegri. La musique des églises. Théâtres. Chanteurs, chœurs et orchestres. Chant des montagnards romains. Les Pifferari. L'Institut de France et les musiciens pensionnaires à Rome. — Naples. Théâtre Saint-Charles. — Théâtre *del Fondo.* Opéra buffa de Donizetti. Exécution du Requiem de Mozart. Conjectures sur Milan et Venise. Article signé «H. B.»[2]).

1833.

8 mai. L'*Europe littéraire*, No. 30, Journal d'un Enthousiaste. Article signé «Hector Berlioz»[3]).

12 juin, *ibid.*, No. 45 (p. 182—183), Académie des Beaux-Arts. Concours annuel de Composition musicale[4]).

19 juillet, *ibid.*, No. 61 (p. 246), Concours annuel de Composition musicale[4]).

1834.

Gazette musicale.

5 février, No. 5 (p. 35—38), Institut. Concours de musique et Voyage d'Italie du lauréat.

27 avril, No. 17 (p. 133—135), Concerts du Conservatoire. Cinquième, sixième et septième concert.

1er et 8 juin (p. 173—175 et 181—185), Gluck.

20 et 27 juillet, Nos 29 et 30 (p. 229—239), Le suicide par enthousiasme[5]).

5 octobre, Nr. 40 (p. 317), Un bénéficiaire et Rubini à Calais.

12 octobre à 2 novembre, Nos 41—44 (p. 326—351), *Guillaume Tell.*

2 novembre, No. 44 (p. 351), Historique de la représentation de Rubini à Calais.

9 novembre à 7 décembre, Nos 45—49 (p. 360—390), *Iphigénie en Tauride.*

Journal des Débats.

10 octobre. Rubini à Calais[6]).

1835.

Gazette musicale.

11 janvier, No. 2 (p. 10—13), *Telemaco*, opéra italien de Gluck.

---

1) Reproduit en partie au début de *A travers Chants.*

2) Reproduit dans les *Mémoires*, Chap. XXXV, XXXIX et XLI en partie.

3) Reproduit en partie dans les *Soirées de l'Orchestre*, p. 26—30: Première Soirée. *Vincenza*, nouvelle sentimentale.

4) Reproduit dans *le Rénovateur*, du 9 juillet 1833. Cf. *Mémoires*, Chap. XXII et XXIII.

5) Cf. *Voyage musical*, tome II, et XIIe *Soirée de l'Orch.* (p. 149—169).

6) Premier article inséré au *Journal des Débats.*

28 janvier, No. 3 (p. 22—24), Premier bal de l'Opéra.
3 mai, No. 18 (p. 155—156), Concert historique de M. Fétis.
12 juillet, No. 28 (p. 229—232), De l'Instrumentation de *Robert-le-Diable.*
18 et 25 octobre, Nos 42—43 (p. 342—343 et 351), *Chants pour piano* de Meyerbeer.

Journal des Débats.

25 janvier, 12 et 20 février, 22 mars, 12 et 18 avril, Société des Concerts du Conservatoire, 1er, 2e, 3e, 4e, 5e, et 6e Concerts. Articles signés: «H***» et «H . . .».
25 avril, Concert de M. Listz (*sic*) Hôtel-de-Ville (Salle Saint-Jean). Signé: «H***».
23 juin, Dernière séance du Conservatoire. — Gymnase musical. Signé: «H . . .».
21 juillet, De la musique en plein air.
9 août, Le *Requiem* des Invalides et le *Te Deum* de Notre-Dame. M. Cherubini et Lesueur.
5 septembre, Des musiciens ambulants allemands et italiens. Signé: «H*****».
13 septembre, Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822—1823). Signé: «H*****»[1]).
27 septembre, De la partition de *Zampa*[2]). Signé: «H****».
2 octobre, Du système de Gluck en musique dramatique. Signé: «H*****» [3]).
16 et 23 octobre, Des deux *Alceste* de Gluck. Signé: «H*****»[3]).
15 novembre, *Don Juan* de Mozart. Signé «H*****»[4]).
21 novembre, Musique religieuse. *Rachel*, *Noémi*, *Ruth et Booz*, oratorios de M. Lesueur[5]). *Auditions* de M. Urhan. Article signé: «H*****».
22 décembre, Enseignement musical. *Cours de contre-point et de fugue*, de M. Cherubini. — *Traité de composition*, de Beethoven.

Le Monde dramatique.

(1ère année), p. 84—85, Spectacle de Paris. *Le Portefaix*, opéra-comique en trois actes, musique de M. Gomis.
p. 148—150, Spectacles de Paris. Débuts de Mme Lavri et de M. Serda. Article anonyme [Berlioz].
p. 180—181, Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de Musique. Signé: «H. Berlioz».
p. 199—200, Spectacles de Paris. Académie royale de musique. *L'Ile des Pirates*, Ballet-pantomime, en quatre actes, par M. Henry et ***, musique de MM. Gide, Carlini, Rossini et Beethoven, décorations de MM. Philastre, Cambon, Despléchin, Séchan, Feuchères et Diéterle. Signé: «H. B.»

1836.

Gazette musicale.

31 janvier, No. 5 (p. 38—39); 14 février, No. 7 (p. 54—55); 27 mars, No. 13 (p. 97—98); 24 avril, No. 17 (p. 133—135) et 8 mai, No. 19 (p. 151—152), 1er, 2e, 5e, 6e et 7e Concerts du Conservatoire.

---

1) Cf. *Voyage musical*, tome I, et *Mémoires*, Chap. XV.
2) *Les Musiciens et la Musique*, p. 131—144.
3) Cf. *Voyage musical*, tome II, et *A travers Chants.*
4) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 3—13.
5) *Ibid.*, p. 59—67.

7 février (p. 43), Bellini et Rossini.
21 février, No. 8 (p. 57—58): Le Carnaval à Rome et à Paris. Du sentiment de l'art chez les masses. Matinées musicales de MM. Tilmant.
6, 13 et 20 mars, Nos 10, 11 et 12 (p. 73—89): *Les Huguenots.*
3 avril, No. 14 (p. 111—112): Concert de MM. Osborne et Benedict.
8 mai, No. 19 (p. 154—155), Lettre à M. Hofmeister, Editeur de musique à Leipzig[1]).
12 juin, No. 24 (p. 198—201), Liszt.
19 juin, No. 25 (p. 203—205), Concours annuel de Composition musicale à l'Institut.
10 juillet, No. 29 (p. 243—245), Choron. — Concert de Mlle Mazel à l'Hôtel-de-Ville.
18 septembre, No. 38 (p. 323—325), De l'Opéra-Comique.
3 octobre, No. 41 (p. 357—359), Théâtre de l'Opéra-Comique: *Le mauvais oeil*, musique de Loisa Puget.
10 octobre, No. 42 (p. 362—363), Séance publique de l'Institut.
17 et 30 octobre, No. 43 et 44 (p. 370—373 et 377—380), Encore un mot sur le Concours de composition musicale à l'Institut en réponse au dernier article de M. Germanus Lepic[2]).
6 novembre, No. 45 (p. 389—390), Théâtre-Italien. Reprise du *Matrimonio secreto.*
20 novembre, No. 47 (p. 108—111), Académie royale de musique. *La Esmeralda*[3]).
4 décembre, No. 49 (p. 428—429), Société philotechnique. Distribution des prix.
18 décembre, No. 51 (p. 446), Concert de la Société philotechnique.

Journal des Débats.

17 janvier, Opéra-Comique. Concerts. — Les Virtuoses et les Compositeurs. Signé «H*****».
24 février, Premier Concert du Conservatoire. Signé: «H*****».
1er mai, *La Flûte enchantée* et *les Mystères d'Isis*[4]). — Le correcteur de Mozart. Signé «H*****».
3 juillet, *Antoine Reicha.* Signé: «H*****».
16 juillet, *Bellini*, [notice nécrologique]. Signe: «H***»[5]).
23 juillet, Variétés musicales. *Le Siège de Corinthe* à l'Opéra. — M. Ole-Bule. — Mme Labarre et son école de harpe. — La musique des fêtes publiques. — Les Artistes et les Amateurs de Paris. — Leur réunion en 1794 pour célébrer la victoire de Fleurus. — Les Dilettanti quêteurs de 1830. — Le chœur colossal de la galerie Colbert[6]).
10 novembre et 10 décembre, *Les Huguenots.* — La Partition[7]).

1) Reproduite dans la *Correspondance inédite* pub. par D. Bernard, p. 113—116.
2) Durant plusieurs numéros de la *Gazette*, il y eut une polémique au sujet du prix de Rome entre G. Lepic et Berlioz.
3) Opéra de Mlle Louise Bertin, sur un livret de Victor Hugo, d'après *Notre-Dame de Paris.* Berlioz en avait surveillé les répétitions.
4) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 14—24.
5) *Ibid.*, p. 167—182.
6) Cf. *Mémoires*, fin du chapitre XXIX.
7) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 83—105.

26 août, Chronique musicale. — M. Urhan. — Conservatoire de Genève. Signé: «H*****».

18 septembre, Des progrès de l'enseignement musical en France. M. Joseph Mainzer, M. Aubéry du Boulley. Signé: «H***».

1837.

Gazette musicale.

1er et 8 janvier, Nos 1 et 2 (p. 9—17), De l'imitation musicale.
Nos 4, 6, 9, 11, 13, 15, 17 et 18 (p. 29—152), Concerts du Conservatoire.

5 février, No. 6 (p. 45—46), Quelques mots sur les anciens compositeurs et sur Grétry en particulier; (p. 50—51) Première soirée musicale de MM. Liszt, Batta et Urhan. Deuxième Concert du Conservatoire.

19 février, No. 8 (p. 62—63), Lettre à M. Robert Schumann de Leipzig[1]; (p. 63—64): Concerts. 3e soirée de MM. Liszt, Urhan et Batta.

19 mars, No. 12 (p. 95—96), Revue de la quinzaine.

2 avril, No. 14 (p. 111—115), Jean-B. Bononcini. Signé: «B».

21 mai, No. 21 (p. 175—176), Théâtre de l'Opéra: Débuts de M. Duprez dans *les Huguenots*. — Acoustique. De la nature du Sen. — *Benedictus* de M. Swenka. — Concert de M. Tilmant.

11 juin, No. 24 (p. 203—206), Revue critique. De l'art dans les provinces. — M. Ferdinand Lavaine.

25 juin, No. 26 (p. 219—221), Esquisse biographique [Corelli et Caccini].

2 juillet, No. 27 (p. 228—229), Revue critique. *Dernières pensées musicales*, de Marie Félicité Garcia de Bériot[2]. Signé: «H. B.....z».

20 août, No. 34 (p. 379—380), Les Concerts des Tuileries sous l'Empire. Susceptibilité singulière de Napoléon; sa sagacité musicale[3].

27 août, No. 35 (p. 389), Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Double Echelle*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Planard, musique de M. Ambroise Thomas.

1er et 8 octobre, No. 40—41 (p. 427—457), Lettre de Benvenuto Cellini à Alfonso della Viola. *Le premier opéra*, nouvelle[4].

3 septembre, No. 36 (p. 400—401), Revue critique, Messe à trois voix égales de M. Massimino.

10 septembre, No. 37 (p. 405—409), De la musique en général [Articles écrits pour le *Dictionnaire de la Conversation*].

17 septembre, No. 38 (p. 414—415), Opéra-Comique. Première représentation de *Guise ou les Etats de Blois*, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Planard et de Saint-Georges, musique de M. Onslow; (p. 415—416) Revue critique. *M. Printemps.*

22 octobre, No. 44 (p. 459—460), Académie royale de Musique. Première représentation de *la Chatte métamorphosée en femme*, ballet en trois actes de MM. Ch. Duveyrier et Corally, musique de M. Montfort.

29 octobre, No. 45 (p. 470—471), Concerts de la rue Saint-Honoré, dirigés par M. Valentino.

---

1) Reproduite dans la *Corresp. inéd.*, p. 116—122.
2) La Malibran.
3) XXe *Soirée de l'Orchestre*, p. 251—254.
4) Cf. *Voyage musical*, tome I, et Ire *Soirée de l'Orchestre*, p. 7—26.

6 novembre, No. 46 (p. 478—479), Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Piquillo*, opéra-comique en trois actes de M. Alexandre Dumas, musique de M. H. Monpou; (p. 479—480) Gymnase musical. Soirées de Valses de Strauss.

10 décembre, No. 51 (p. 544—546), Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Domino noir*, opéra-comique de MM. Scribe et Auber.

Journal des Débats.

31 janvier. Revue musicale de l'année 1836. Signé «H*****».

5 mars, Theâtre de l'Opéra. Première représentation de *Stradella*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Paccini, musique de M. Niedermayer, divertissemens de M. Coraly, décors de MM. Despléchin, Sechan, Feuchères et Diéterle. Signé «H*****».

12 mars, Soirées de MM. Liszt, Batta et Urhan. — Trios et Sonates de Beethoven. Signé «H*****».

31 mars, Théâtre de l'Opéra. Représentation au bénefice de Levasseur. Signé «H*****».

17 mai, Débuts de Duprez dans *les Huguenots*. Signé «H****».

20 juin, De quelques anciens compositeurs italiens [Buononcini. Premier article signé «Hector Berlioz»].

28 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *l'An Mil*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Paul Foucher es Mélesville; musique de M. Albert Grisar.

4 août, Psaumes de Benedetto Marcello.

6 août, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Remplaçant*, opera-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et Bayard, musique de M. Batton.

27 août, Théâtre de l'Opéra. Début de Mme Stoltz dans *la Juive*. Théâtre de l'Opéra-Comique, Première représentation de *la Double Echelle*, opéra-comique en trois actes, parole de M. Planard, musique de M. Ambroise Thomas.

10 septembre, Théâtre de l'Opera-Comique. Première représentation de *Guise ou les Etats de Blois*, opéra en trois actes, paroles de MM. Planard et de Saint-Georges, musique de M. Georges Onslow.

27 septembre, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *la Muette de Portici*. — M. Duprez, Mlle Elssler, Mmes A. Duport et Noblet. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Bon Garçon*, paroles de MM. de Louvray et Anicet Bourgeois, musique de M. E. Prévost.

15 octobre, *Lesueur*, esquisse biographique[1]).

2 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique, Première représentation de *Piquillo*, opéra-comique en trois actes de M. Alexandre Dumas, musique de M. Hipolyte Monpou.

19 novembre, Strauss.

10 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Domino noir*, paroles de Scribe, musique de M. A. Auber. — Enseignement musical. — Concerts.

Chronique de Paris.

Tome V. 19 mars (p. 191—193), Chronique musicale. Signé: «. . . . . . .z».

1) Reproduite dans *Les Musiciens et la Musique*, p. 68–82.

7 mai (p. 309—311), Chronique musicale (Débuts de Duprez). Signé: «H. B.»

18 juin (p. 403), Chronique musicale [*Les Etats de Blois* — Concerts]. Signé: «H. B.»

Tome VI. 30 juillet (p. 71—73), Chronique musicale.

10 septembre (p. 166—168), [Sur les grands prix de Rome; débuts de Mme Stoltz].

8 octobre (p. 233—234). Opéra [reprise de *la Muette*]. — Théâtre Italien. — Casino Paganini. — Concerts Saint-Honoré. — Opéra-Comique.

1838.

Revue et Gazette musicale.

7 janvier, No. 1 (p. 1—4), Tribulations d'un critique musical.

28 janvier, 4, 11, 18 février, Nos. 4, 5, 6 et 7 (p. 33—77), *Symphonies de Beethoven.* — Concerts du Conservatoire.

11 février, No. 6 (p. 66), *Messe* de M. Elwart à Saint-Eustache.

4 mars, No. 9 (p. 97—101), *Symphonie avec choeurs* de Beethoven et Concert du Conservatoire.

11 et 18 mars, Nos 10 et 11 (p. 105—116), Académie royale de musique. Première représentation de *Guido et Ginevra*, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy, ballets de M. Mazillier, décors de MM. Feuchères et Cambon.

25 mars, No. 12 (p. 131), Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Lequel?* opéra-comique en un acte de M. Paul Dupont et Ancelot, musique de M. Leborne.

1er avril, No. 13 (p. 137—141), *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence.* La partition, 3e, 4e et 5e actes (p. 141—143) Théâtre de l'Opéra. Représentation de Mlle Noblet. — Concert du Conservatoire.

8 avril, No. 14 (p. 153—154), Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Perruquier de la Régence*, opéra-comique en trois actes, de MM. Planard et Paul Dupont. Musique de Ambroise Thomas.

15 avril, No. 15 (p. 161—162), Concerts du Conservatoire et de la rue Saint-Honoré.

29 avril, No. 17 (p. 174—175), Conservatoire de musique. 9e et dernier Concert.

6 mai, No. 18 (p. 186-87), Concert de M. Mainzer Salle Saint-Honoré.

20 mai, No. 20 (p. 213—214), Revue critique. *Benedictus* de M. Schwenke. Concerts. Matinée de M. Tilmant.

10 juin, No. 23 (p. 236—238), 3e *Messe solennelle* de M. Lesueur.

15 juillet, No. 28 (p. 287—289), *Biographies.* Reicha Antoine.

29 juillet, No. 30 (p. 307—308), *Biographies.* Spontini[1]).

4 novembre, No. 44 (p. 435—437), Vogel et ses opéras, (p. 438—439); Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Brasseur de Preston*, opéra-comique en trois actes de MM. Leuven et de Brunswick, musique de M. A. Adam.

15 novembre, No. 46 (p. 466—467), Vogel (suite et fin); (p. 467—468), Concert donné par les artistes de l'Académie royale de musique au bénéfice d'un de leurs camarades, amputé.

1) Cf. XIIIe *Soirée de l'Orchestre*, p. 169-200.

Journal des Débats.

14 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Fidèle Berger*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et Saint-Georges, musique de M. Adam. — Enseignement musical.

7 mars, Théâtre de l'Opéra. *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence*, opéra en 5 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy, ballet de M. Mazilier, décors de MM. Filastre et Cambon.

6 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Perruquier de la Régence*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Planard et Paul Dupont, musique de M. Ambroise Thomas. Première représentation de *Lequel?* opéra-comique en un acte de M. Paul Dupont, musique de M. Leborne. — Concerts. — Musique religieuse.

25 avril, Théâtre de l'Opéra. Représentation au bénéfice de Mlle Damoreau. — Concerts. — Musique religieuse.

22 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Marguerite*, opéra en trois actes de M. Scribe et Eugène, musique de M. Adrien Boïeldieu.

6 juillet, Enseignement populaire du chant. — Réunion de l'Orphéon. — M. Wilhem. — Nouveaux pianos de M. Pape. — [Liszt. — Les frères Tilmant.]

15 juillet, Théâtre de l'Opéra. Rentrée de Duprez. — *Esmeralda*. La Partition.

5 novembre, Théâtre de l'Opéra. Reprise du *Siège de Corinthe*. — Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Brasseur de Preston*.

Chronique de Paris.

Tome VII. 8 janvier, (p. 9—11), Chronique musicale [Funérailles du général Damrémont; mort de Lesueur].

1839.

Gazette musicale.

3 et 17 février, 3 et 17 mars, 7 avril, Nos. 5, 7, 9, 11 et 14 (p. 35—110), 2e, 3e, 4e et 5e Concerts du Conservatoire et concerts du Vendredi-saint et du jour de Pâques.

10 mars, No. 10 (p. 75—76), Théâtre-Italien. *Le Nozze di Figaro*. Représentation au bénéfice de Lablache.

24 mars, No. 12 (p. 90—93), Concert de *la Gazette musicale*.

11 août, No. 38 (p. 296—299), A Liszt. «Paris, ce 6 août 1839» 1).

Revue musicale 2).

20 janvier et 31 mars, Nos. 3 et 13 (p. 26 et 106—107), Premier et sixième Concerts du Conservatoire.

Journal des Débats.

21 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Mantille*, opéra comique en un acte, de M. Planard et Desfontaines, musique de M. Bordèze. — *Régine*, opéra comique en deux actes, de MM. Scribe et Adam. — Concerts. — Musique religieuse.

17 mars, 2e Concert de *la Gazette musicale*. Mlle Pauline Garcia. — L'*Orphée* de Gluck.

---

1) Reproduit dans la *Corresp. inéd.* p. 123—131.

2) *La Revue*, de Fétis et *la Gazette*, de Schlesinger fusionnèrent au cours de l'année 1839.

22 mars, Adolphe Nourrit. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Planteur*, opéra-comique en deux actes, de MM. de Saint-Georges et H. Monpou. — Concerts.

3 avril, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *Lac des Fées*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, ballets de M. Corally, décors de MM. Philastre et Cambon.

18 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *les Treize*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Scribe et Paul Dupont, musique de M. Halévy. — [Concerts].

10 mai, Concert au bénéfice des victimes du tremblement de terre de la Martinique. — Concert de M. Henri Reber. — [Concert du Conservatoire]. Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *le Panier fleuri*, opéra en un acte de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Ambroise Thomas. — Instruments de musique. Exposition des productions de l'Industrie.

28 mai, Théâtre de l'Opéra. Débuts de Mario et de Mlle Nathan. — *Le Comte Ory*. — *La Juive*.

19 juin, Théâtre de l'Opéra. *Les Huguenots*. — Mlle Nathan. Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Polichinelle*, opéra-comique en un acte de MM. Scribe et Ch. Duveyrier, musique de M. Montfort. — Collection des *Lieders* (*sic*) de Schubert. Traduction nouvelle de M. Emile Deschamps.

9 août, Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *Lucie de Lammermoor*, musique de M. Donizetti, paroles de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaës.

5 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Shériff*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy.

14 septembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Vendetta*, opéra en trois actes, paroles de MM. Léon et Adolphe [*id est* Pillet et Vannois], musique de M. Henri de Ruolz, décors de MM. Philastre et Cambon. — Nécrologie. Platel. — Concert de *la Gazette musicale*.

22 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Début de M. Masset. — Première représentation de *la Reine d'un jour*, opéra en trois actes de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Ad. Adam[1]).

13 octobre, Théâtre de la Renaissance. *La Jacquerie*, opéra en trois actes, paroles de M. Ferdinand Langlé et Alboize, musique de M. Joseph Mainzer.

18 octobre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Symphonie*, opéra en un acte; paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Clapisson. — Débuts de Marié. — Théâtre de l'Opéra. Débuts de Mlle Rieux dans *Robert-le-Diable*. — *Dictionnaire de Musique de Lichtenthal* traduit par D. Mondo.

1er novembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Xacarilla*, opéra en un acte, paroles de M. Scribe, musique de M. Marliani. Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *la Chasse royale*, opéra en deux actes, paroles de M. St. Hilaire, musique de M. Godefroi.

---

1) Les *Conseils à un ténor* qu'inspire à Berlioz le début de Masset ont été reproduits dans la *Sixième Soirée de l'Orchestre* (p. 72—74).

13 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation d'*Era*, opéra en deux actes, paroles de MM. de Leuven et de Brunswick, musique de MM. Girard et Coppola. — Début de Mme Eugénie Garcia. [Lesueur. — Concert de *la Gazette musicale.* — Batta. — Album de Mlle Molinos. — Lafitte].

31 décembre, Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *la Chaste Suzanne*, opéra en trois actes et en quatre tableaux musique de M. Monpou, paroles de MM. Carmouche et de Courcy. — Débuts de MM. Laborde, Euzet et de Mme Ozy.

1840.

Revue et Gazette musicale.

16 et 23 janvier, Nos 5 et 7 (p. 37—46), Premiers Concerts du Conservatoire. Quelques mots sur la musique ancienne.

3 et 13 février, Nos 10 et 13 (p. 8—102), 2e et 3e Concerts du Conservatoire.

27 février, No. 17 (p. 109—160), 4e Concert du Conservatoire. (En P.-S. : Le concert de Mme Albertazzi.

15 mars, No. 22 (p. 177), 5e Concert du Conservatoire.

29 mars, No. 26 (p. 213—315), 6e Concert du Conservatoire.

9 avril, No. 29 (p. 246), 7e Concert du Conservatoire.

26 avril, No. 33 (p. 272—273), Concerts spirituels du Conservatoire.

17 mai, No. 36 (p. 304—305), Dernier Concert du Conservatoire. Concert de M. Habeneck.

22 novembre, No. 66 (p. 503), Correspondance. Lettre à *la Revue des Deux-Mondes* [1]).

Journal des Débats.

9 janvier, Théâtre de l'Opéra. Première représentation du *Drapier*, opéra en trois actes de MM. Scribe et Halévy, décors de MM. Philastre et Cambon. Début de M. Hizard dans *la Juive*, et de Mlle Dobré dans *Guillaume Tell.*

16 février, Théâtre de l'Opera-Comique. Première représentation de *la Fille du Régiment*, opéra-comique en deux actes de M. de Saint-Georges et Bayard, musique de M. Donizetti. — Théâtre de l'Opéra. — Architecture théâtrale. — Concerts. — MM. Kastner, Huerta et Dieppo.

28 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Carline*, opéra-comique en deux actes de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. A. Thomas.

17 mars, Théâtre de l'Opéra. Représentation au bénéfice de Mlle Falcon.

12 avril, Première représentation des *Martyrs*, opéra en quatre actes de MM. Scribe et Donizetti, décors de MM. Feuchères, Séchan, Devoir et Pourchet.

26 avril, Matinée musicale de Liszt. — Concerts. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *l'Elève de Presbourg*, paroles de feu Vial et de M. Th. Muret, musique de M. Luce. — *La Pologne illustrée* publiée par Léonard Chodzko. — *Encyclopédie du pianiste* par M. Zimmermann. Grande Ecole de Musique [de Pons]; *Nouvelles Etudes pour le piano* de M. Stephen Heller.

---

1) Reproduite dans la *Correspond. inéd.* p. 139.

21 mai, Théâtre de l'Opéra-Comique Salle Favart. Première représentation de *Zanetta*, opéra-comique en trois actes de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Auber. Théâtre de l'Opéra [*Fernand Cortez*. Direction nouvelle de Léon Pillet].

7 juin, Théâtre de l'Opéra. Débuts de Marié. — [Mort de Paganini].

21 juin, Théâtre de l'Opéra. Continuation des débuts de Marié. — Reprise de *Fernand Cortez*. — Liszt, Batta. — Concerts à Londres.

19 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *l'Opéra à la Cour*, pasticcio en deux actes de M. Scribe, de Saint-Georges, Weber, Rossini, Mozart, Meyerbeer, Berton, Mercadante, Méhul, Cherubini, Grétry, Auber, Hérold, Boïeldieu, Nicolo Isouard, Dalayrac, Lulli, Donizetti, un compositeur inconnu, un lazzarone, et le grand saint Eloi. — *Iphigénie en Tauride* à Londres.

21 août, Théâtre de l'Opéra. — Réouverture de l'Opéra-Comique.

26 septembre, Théâtre de l'Opéra. *Le Diable amoureux*, ballet en 3 actes de MM. de Saint-Georges et Mazillier, musique de MM. Reber et Benoit, décors de MM. Philastre et Cambon.

18 octobre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Jeanne de Naples*, opéra en 3 actes, de MM. de Leuven et Brunswick, musique de MM. Bordèze et Monpou.

6 décembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Favorite*, opéra en 4 actes de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz, musique de M. Donizetti, ballet de M. Albert, décors de MM. Philastre, Cambon, Feuchères, Séchan, Diéterle et Despléchin. — Messe de M. Dietch à Saint-Eustache.

1841.

Revue et Gazette musicale.

14 janvier, 25 avril, Nos 4—30 (p. 26—230), Concerts du Conservatoire.

21 novembre — 19 décembre, Nos 60—64 (p. 511—569), *De l'Instrumentation.*

Journal des Débats.

10 janvier, Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle Heinefetter dans *la Juive*. — Concerts.

24 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Guitarrero*, opéra en trois actes de M. Scribe, musique de M. Halévy. — Début de Mlle Capdeville. — Théâtre de l'Opéra. Représentation au bénéfice de Mario.

14 février, Concerts. — Soirée de MM. Herz et Labarre. — Concert de Mlle Willis. — Concert de M. Vieuxtemps. — Concert de *la Gazette musicale*.

12 mars, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation des *Diamans de la Couronne*, opéra-comique en cinq actes de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Auber. — Théâtre de l'Opéra. Débuts. — Concerts.

23 avril, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Don Juan*. — Première représentation de *Carmagnola*, opéra en deux actes, de M. Scribe, musique de M. A. Thomas. — Concerts de M. Liszt. — [Artôt, Hallé, Osborne, Döhler.]

16 mai, Théâtre de l'Opéra, Reprise de *Don Juan* [Concert de Chopin].

13 juin, Théâtre de l'Opéra. Première représentation du *Freyschütz*, opéra en trois actes, de Carl Maria de Weber, paroles traduites de l'allemand par M. Emilien Pacini [récitatifs de Berlioz], divertissement de M. Mazilier, décors de MM. Philastre et Cambon[1]).

1er juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Maschera*, opéra-comique en deux actes de MM. Arnoud et Jules de Wailly, musique de M. G. Kastner. *Les deux Voleurs*, opéra-comique en un acte de M. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard.

11 août, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de la reprise de *Camille*, opéra en trois actes de Dalayrac.

3 octobre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise de *Richard Cœur-de-Lion*. — Théâtre de l'Opéra. Début de Barroilhet dans le rôle de *Guillaume Tell*. — Concerts. — Emploi de la musique comme moyen curatif de la folie. — Oratoire de Longchamps.

19 octobre, Théâtre de l'Opéra. Début de Poultier dans *Guillaume Tell*. — [Maillard, prix de Rome]. — Orgue de Saint-Denis.

2—3 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Main de Feu*, opéra-comique en trois actes de MM. Scribe et Leuven, musique de M. A. Adam. Théâtre de l'Opéra [Poultier: son second début dans *la Juive*].

1er décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Jeunesse de Charles-Quint*, opéra-comique en deux actes de M. Mélesville et Ch. Duverrier, musique de M. Montfort. *Messe* de M. Dietch à Saint-Eustache. — Théâtre de l'Opéra [Poultier]. — Distribution des prix du Conservatoire.

18 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Mlle de Mérange*, opéra-comique en un acte, de MM. de Leuwen et Brunswick, musique de M. Henri Potier.

26 décembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Reine de Chypre*, opéra en cinq actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy, décors de MM. Philastre et Cambon, divertissement de M. Coralli.

1842.

Revue et Gazette musicale.

2 janvier — 3 juillet, Nos 1—29 (p. 3—292). *De l'Instrumentation* (suite et fin).

16 janvier — 17 avril, Nos 3—16 (p. 21—167). Concerts du Conservatoire.

3 avril, No. 14 (p. 140). Concerts spirituels.

7 et 14 août, 4 septembre et 13 novembre, Nos 32, 33, 36 et 46 (p. 321—443). De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages. *Castor et Pollux*.

Journal des Débats.

30 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Diable à l'Ecole*, opéra en un acte de M. Scribe, musique de M. E. Boulanger. — Théâtre de l'Opéra. — *Nouveau Caprice symphonique* pour piano seul de M. Stephen Heller. — Strauß. — [Mlle Recio].

---

1) Ce feuilleton fut reproduit dans le *Voyage musical*, et partiellement dans les *Mémoires*, t. I, p. 84—85 (*Weber à Paris*).

7 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Le Duc d'Olonne*, opéra en 3 actes, paroles de MM. Scribe et Saintine, musique de M. Auber.
20 mars, Cherubini. — Théâtre de l'Opéra. Débuts de Delahaye.
13 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise des *Deux Journées*. — Concerts. — *Six Ballades* par Mlle Louise Bertin. — Théâtre de l'Opéra.
26 avril, Théâtre allemand [*le Freyschütz*] — Concerts de Thalberg. — M. d'Ortigue.
30 avril, Théâtre allemand. Première représentation de *Jessonda*, opéra en trois actes de Spohr. — Concert de M. Mortier de Fontaines.
31 mai, Théâtre de l'Opéra. Théâtre de l'Opéra-Comique.
12 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Code noir*, opéra en trois actes, de M. Scribe, musique de M. Clapisson. — Théâtre de l'Opéra. — Instruments de musique de M. Ad. Sax.
27 juin, Théâtre de l'Opéra. Première représentation du *Guerillero*, opéra en 2 actes de M. Th. Anne et Ambroise Thomas.
28 août, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Conseil des Dix*, opéra-comique en un acte de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard. Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle Mecquillet. — Edmond Larivière.
13 novembre, Académie royale de musique. *Le Vaisseau Fantôme*, opéra en deux actes de M. Paul Foucher[1]), musique de M. Dietch. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Kiosque*, opéra-comique en un acte de MM. Scribe et Saint-Georges, musique de M. Mazas. — Nouvelles compositions de Heller et Ernst.

1843.

Revue et Gazette musicale.

3 décembre, No. 49 (407—408), A M. le Directeur de *la Revue et Gazette musicale*, Idylle [Un début dans le *Freyschütz*[2])].

Journal des Débats.

9 juillet, Théâtre de l'Opéra, Reprise *d'Œdipe à Colone*. — Cours d'harmonie orale, par M. Pastou. — Ouvrages nouveaux de H. Bertini.
13 et 28 août, 3, 12 et 23 septembre, 8 et 21 octobre, 8 novembre, *Voyage musical en Allemagne*. Lettres à Auguste Morel, Liszt, Stephen Heller, Ernst, Henri Heine, Mlle Louise Bertin, Habeneck et Desmarets[3]).
15 août, Théâtre Ventadour. Représentation au bénéfice d'un artiste. — Racine. — M. Castil-Blaze. — *Phèdre; Pigeon-Vole* [opéra en un acte de M. Castil-Blaze].
17 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Lambert Simmel*, opéra en 3 actes de MM. Scribe et Mélesville, musique posthume d'Hippolyte Monpou. [L'Opéra-Comique depuis dix ans].

1 D'après le poème du *Fliegender Holländer* de R. Wagner, qui l'avait, comme on sait, vendu 500 francs au directeur de l'Opéra.
2 Reproduit dans la *IVe Soirée de l'Orchestre*, p. 58—61.
3 Reproduites dans les *Mémoires*, tome II, p. 1—134. Publié une première fois en 1844 (Labitte, éditeur).

17 octobre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Mina*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Ambr. Thomas. — Nouvelle traduction italienne du *Messie* de Handel.

18 novembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *Dom Sébastien de Portugal*, opéra en 5 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Donizetti.

7 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *l'Esclave de Camoëns*, opéra en un acte, de M. de Saint-Georges, musique de M. Flotow. — [*Physiologie du Chant*, par Stephen de la Madeleine].

1844.

Revue et Gazette musicale.

18 février et suiv., Nos 7—12, 17, 22—30 (p. 49 et suiv), *Euphonia ou la Ville musicale* [1]).

19 mai, No. 21 (p. 167—169), Concert de M. Berlioz au Théâtre-Italien [Compte-rendu par lui-même].

Journal des Débats.

9 janvier, *Voyage musical en Allemagne* (10e et dernière Lettre); à M. G. Osborne [2]).

17 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Cagliostro*, opéra-comique en 3 actes de MM. Scribe et Saint-Georges, musique de M. A. Adam. — Concerts du Conservatoire.

30 mars, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *la Sirène*, opéra en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber. — Concerts.

3 avril, Théâtre de l'Opéra. *Le Lazzarone, ou le Bien vient en dormant*, opéra en 2 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy; décors de MM. Philastre, Cambon, Diéterle et Despléchin. — Concerts.

23 juin, EXPOSITION DE L'INDUSTRIE. Instruments de musique [Pianos]. Orgues-mélodium.

23 juillet, FESTIVAL DE L'INDUSTRIE [3]). Théâtre de l'Opéra. Première représentation des *Quatre Fils Aymon*, opéra en 3 actes de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. A. Balfe.

25 août, Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise de *Gulistan*. *Les deux Gentilshommes*, opéra-comique en un acte de M. Planard, musique de M. Cadaux. [Nouvelle messe de Dietch. Nouveaux pianos de Herz; le festival de l'Industrie.]

29 octobre, Théâtre de l'Opéra. Début de Latour. — Grand concert à l'Opéra. Le Droit des Pauvres. Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Mousquetaire*, opéra-comique en un acte de MM. Armand et Achille Dartois, musique de M. Bousquet.

5 novembre, Théâtre de l'Opéra. Solennité musicale. — Concert donné au bénéfice de l'Association des Artistes musiciens, sous la direction de M. Habeneck. [*La Création* de Haydn, ouverture d'*Obéron*, chœur de *Judas Macchabée*: 500 exécutants].

1) Reproduit dans les *Soirées de l'Orchestre* (XXV, p. 290—338).

2) Reproduite dans les *Mémoires*, t. II, p. 135—150.

3) Cf. *Mémoires*, t. II, p. 161—176.

23 novembre, Distribution des prix du Conservatoire. *Méthode de violon* par M. Alard. — *Méthode de Cornet à 3 pistons* par Forestier.

6 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de la reprise de *Wallace*, opéra en trois actes de Catel. — Concert de M. Kastner. *Le roi de Juda*, opéra biblique en 2 actes. — Concert de la *France musicale.* Salle Vivienne.

10 décembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *Marie Stuart.* Opéra en cinq actes de M. Théodore Anne, musique de M. Niedermayer, Divertissement de M. Coralli, décors de MM. Sechau, Despléchin, Filastre et Cambon. — Début de Gardoni.

15 décembre, Concert de M. Félicien David. *Le Désert.*

29 décembre, *Cours de perfectionnement pour les violonistes*, par Haumann. — *Nouvelle Sonate de piano*, par Thalberg. — Sophie Bohrer. — La petite Scheibel et Luigi Elena. — Les Albums du jour de l'An. — L'orgue de Saint-Eustache et l'orgue-mélodium. — Société des Amateurs allemands. — Les Chœurs de *Macbeth* par le Dr. Locke. — M. Lumbye. — Les Fêtes musicales du Cirque des Champs-Elysées.

1845[1]).

Journal des Débats.

1er février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de la reprise de *Cendrillon*, opéra-comique en 3 actes de Nicolo.

4 mars, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Bergers Trumeau*, opéra-comique en un acte, musique de M. Clapisson. — Concerts. — Quatuors de Beethoven. — M. Félicien David.

1er avril, De la réorganisation des musiques militaires. — Concerts, [Mlle Recio].

10 avril, Michel de Glinka[2]). — Concerts. — Mme Pleyel.

29 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la Barcarolle*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Scribe et Auber. — Concert de M. Limnander. — Concert de Mlle Sophie Bohrer. — Concours des musiques militaires au Champ-de-Mars. — Départ des pianistes pour l'Afrique.

14 mai, *La Vestale* de Spontini. — Concert du Conservatoire.

17 mai, Théâtre de l'Opéra. Représentation au bénéfice de Mme Dorus-Gras. — Concerts. — Fête donnée à Liszt à Marseille. — Exécution à Saint-Eustache de la *Messe du Sacre* de Cherubini. — *Nouvelles Mélodies* d'Auguste Morel.

3 juin, Théâtre de l'Opéra. Début de Gardoni dans *Robert-le-Diable.* — Exercice des élèves du Conservatoire. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Une Voix*, opéra-comique en un acte de MM. Bayard et Potteau, musique de M. Ernest Boulanger.

22 août et 3 septembre, Les Fêtes musicales de Bonn [deux lettres au Directeur des *Débats*][3]).

12 septembre, Réorganisation de la musique militaire en France[4]).

---

1) *Le Voyage musical* parut au début de 1845. *Le Journal de la Librairie* l'annonçait le 25 janvier.

2) Cet article fut tiré à part la même année (Milano, 1845); reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 205—218.

3) Reproduite dans la *Soirée de l'Orchestre*, p. 369—387 (Deuxième Epilogue).

4) Pendant son absence de Paris, l'hiver de 1845—1846, Berlioz fut remplacé par Delécluze, comme critique musical des *Débats.*

1846.

Revue et Gazette musicale.

19 juillet, p. 230, Lettre à M. Martin d'Angers sur *l'orchestre dans les églises* [Réponse à un article paru dans le précédent numéro].

Journal des Débats.

24 mai, Théâtre de l'Opéra, Débuts. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Trompette de M. le Prince*, opéra-comique de MM. Melesville et Bazia.

7 juin, Revue musicale. *Nouvelle Méthode instrumentale raisonnée*, basée sur la connaissance de l'anatomie de la main, approuvée et annotée par M. Cruveilhier, exclusivement adoptée par M. Thalberg. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Veuf de Malabar*, opéra-comique en un acte de MM. Siraudin et Robert, musique de M. Doche. — Concert de M. Henri Reber.

9 juin, Académie royale de musique. *Le Roi David*, opéra en 3 actes, paroles de MM. A. Soumet et Mallefille, musique de M. Mermet. — Décors de MM. Séchan, Diéterle, Despléchin et Cicéri. Divertissemens de Coralli. — Inauguration de la statue de Rossini.

7 juillet, 1re représentation de *l'Ame en peine*, opéra en un acte de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow, décors de MM. Thierry, Cicéri et Rubé.

18 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise de *Zémire et Azor.*

29 juillet, Festival militaire donné dans l'Hippodrome par l'Association des Artistes Musiciens.

15 août, Académie royale de musique. Débuts. — Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Caquet du Couvent*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Planard et de Leuven, musique de M. Potier. — Concerts du Conservatoire.

30 août, Opéra-Comique. *Paul et Virginie*, opéra en 3 actes, de M. de Favières, musique de Kreutzer.

6 septembre, Académie royale de Musique. Début de Mme Rossi. — Nouvelle salle de concerts de M. Barthélemy. — Ecole lyrique de M. de Pons. — Parc d'Enghien.

29 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Sultana*, opéra-comique en un acte de M. Deforges, musique de M. Maurice Bourges.

29 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Gibby la Cornemuse*, opéra-comique en 3 actes de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Clapisson. — [Nouvelles diverses.]

1847.

Revue et Gazette musicale.

3 octobre — 7 novembre, Nos 41—46 (p. 321—363), *Voyage musical en Autriche, en Russie et en Prusse*[1]).

Journal des Débats.

3 janvier, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *Robert Bruce*, pastiche en 3 actes, musique de Rossini, paroles de MM. G. Vaës et A. Royer,

---

1) Lettres à Humbert Ferrand, reproduites dans les *Mémoires*, t. II, p. 176—257.

décors de MM. Thierry, Séchan, Diéterle, Despléchin, Philastre et Cambon. [Lettre de Mme Stolz: «Au Rédacteur».]

24 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Ne touchez pas à la Reine*, opéra-comique en 3 actes de MM. Scribe et Vaës, musique de M. Boisselot.

5 février, Concerts du Conservatoire. — Nouvelle Société pour la musique de chambre. — Artistes voyageurs. — Les quatre Hongrois. — Concert de *la Gazette musicale*. — Album de Jenny Lind. — Théâtre de la Reine. — M. Lumley. — Henri Heine.

24 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Sultan Saladin*, opéra-comique en un acte; de M. Dupin, musique de M. Bordèse. — Une visite à Tom Pouce[1]. — Nouvelle salle de concerts d'Ad. Sax. — Orgue à percussion de M. Alexandre.

24 août, 5 septembre, 19 octobre, *Voyage musical en Autriche, en Russie et en Prusse*. A. M. Humbert Ferrand[2].

3 octobre, Théâtre de l'Opéra [A propos de la nouvelle direction].

12 octobre, Théâtre de l'Opéra. — Concerts. — Début de Mlle Alboni. — Nouvelle salle de Concerts de M. Barthélemy. — Sax et ses instruments. — Enseignement choral de Pastou.

1848.

Revue et Gazette musicale.

23 juillet (p. 221—224), *Voyage musical en Bohême*. Lettre à M. Friedland. «Londres, 4 janvier 1848»; (p. 232), Le harpiste ambulant[3].

30 juillet, 6, 20 et 27 août (p. 229—264), Suite et fin du *Voyage musical en Bohême*.

10 septembre (p. 277—279), *Voyage musical en France*: Marseille. «Paris, 14 juillet 1848».

15 octobre (p. 317—320), *Voyage musical en France*: Lyon. Lettre à Edouard Monnais.

19 novembre (p. 360—363), *Idem*: Lille. «Paris, 20 octobre 1848».

Journal des Débats.

26 juillet, Ouverture du Théâtre de la Nation ou du Théâtre National ou de l'Opéra (vieux style). Début de Mlle Grimm dans *Robert-le-Diable*. — A M. Davison, rédacteur en chef du *Musical World*. Correspondance étrangère.

24 septembre, Du Droit des pauvres sur les spectacles, Bals et Concerts.

9 novembre, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *Jeanne la Folle*, opéra en 5 actes de M. Scribe, musique de M. Clapisson.

14 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Val d'Andorre*, opéra en 3 actes, de MM. Halévy et de Saint-Georges.

5 décembre, Théâtre de l'Opéra. Début de Mme Lagrange. — Duprez. — *Othello*. — Distribution des prix au Conservatoire de Musique.

15 décembre, Théâtre de l'Opéra. Représentation extraordinaire. — Rentrée de M. Levasseur. — Théâtre de l'Opéra-Comique. *Les deux Bambins*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Brunswick et de Leuven, musique de M. Bordèse. — MM. Eckert, Moeser, Heller.

---

1) Reproduit à la fin de la XIVe *Soirée de l'Orchestre*, p. 206—207.

2) Reproduit dans les *Mémoires*, tome II, p. 176—257.

3) Reproduit dans la IIe *Soirée de l'Orchestre*, p. 32—54.

1849.

Revue et Gazette musicale.

21 janvier, No. 3 (p. 19—20), Première matinée de la Société des Concerts.
28 janvier, No. 4 (p. 26—28), Société de l'Union musicale, Salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 (1er Concert).
4 février, No. 5 (p. 35—36), 2e séance de la Société des Concerts.
25 février, No. 8 (p. 58—59), 3e séance de la Société des Concerts.
11 mars, No. 10 (p. 73—74), 4e séance de la Societé des Concerts [La Société des Intelligences].
25 mars, 8, 15 avril et 6 mai, Nos 12, 14, 15 et 18, 5e, 6e, Concerts spirituels du vendredi-saint et du jour des Pâques; 9e et dernière séance de la Société des Concerts.

Journal des Débats.

7 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Caïd*, opéra bouffon en 2 actes, de M. Sauvage, musique de M. Amb. Thomas. — Théâtre de l'Opéra [*Le Prophète*]. — Concerts de Mlle Teresa Milanollo.
6 février, Société des Concerts du Conservatoire. 1re Concert.
7 mars, Société des Concerts du Conservatoire. 3e concert. — Théâtre de l'Opéra. Débuts d'Espinasse dans *les Huguenots* et de Masset dans *Jérusalem*. — Massacre des *Huguenots*.
27 mars, Société des Concerts du Conservatoire. 4e concert. Fragment d'*Idoménée*. — *Mozart, sa vie et ses ouvrages*, par M. Oulibicheff. — Soirées et matinées musicales.
4 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. *Les Monténégrins*, opéra en 3 actes, de MM. Gérard de Nerval et Alboize, musique de M. Limnander. Théâtre de l'Opéra. Mme Jullienne dans *la Favorite*. — Société des Concerts du Conservatoire. 5e concert. — L'estaminet lyrique. Darcier.
20 avril, Théâtre de l'Opéra. Première représentation du *Prophète*, opéra en 5 actes de MM. Scribe et Meyerbeer; divertissemens de M. Mabille, décors de MM. Despléchin, Cambon, Séchan et Thierry. Débuts de M. Roger, de Mmes Viardot et Castellan.
18 mai, *Le Tannhaeuser* [préface à l'article de Liszt, signée H. B.].
20 mai, *La Nuit de Noël*, opéra en 3 actes de M. H. Reber. La partition. En vente chez Richault.
9 juin, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation du *Toréador*, opéra bouffon en deux actes, de MM. Sauvage et Adam[1]). — Débuts.
14 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la St-Sylvestre*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Mélesville et Michel Masson, musique de M. Bazin. [Bazin et le prix de Rome]. — Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Dom Sébastien*.
21 août, Exposition universelle. Instrumens de musique. — Le droit des pauvres exercé sur les fabricants d'instrumens. — MM. Erard, Boisselot, Weulfel, Sax, Vuillaume. — *Le Prophète* et *la Muette* à Londres. — Concerts du Conservatoire. — Succès de Roger à Francfort.
28 septembre, Quelques mots sur l'état présent de la musique; ses défauts, ses malheurs et ses chagrins. Théâtre de l'Opéra, *Lucie*, Espinasse. Début

1) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 183—204.

de M. Roger, de M. Desterbeck et de Mlle Chevallier dans *la Favorite.* — La Porte Saint-Martin. — Le quatuor et le ballet de M. More.

4 octobre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la Fée aux Roses*, opéra-comique en 3 actes de MM. Scribe et de Saint-Georges. Musique de M. Halévy. Décors de MM. Thierry etc. — Mort de Strauss.

27 octobre, Théâtre de l'Opéra, Reprise du *Prophète.* — Mort de Chopin. — Société de l'Union, Salle de Sainte-Cécile.

17 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Moulin des Tilleuls*, opéra en un acte de MM. Mallian et Cormon, musique de M. Maillart [la claque]; trio en *si b* de Beethoven [par Ernst, Heller et Seligmann]. Théâtre historique. — Distribution des prix de l'Industrie à la Ste-Chapelle. — *Méthode de Téléphonie*, par M. Sudre.

27 décembre, Théâtre de l'Opéra. Première représentation du *Fanal*, opéra en 2 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Adam [1]. — Nouvelles maritimes. — *Messe solennelle* de Niedermayer. — *Méthode de chant* de M. Damoreau.

1850.

Revue et Gazette musicale.

17 mars, No. 11 (p. 92—93), L'*Alceste* de Gluck [reproduction de deux pages extraites de *A travers Chants*].

Journal des Débats.

14 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Porcherons*, opéra comique en 3 actes de MM. Sauvage et Grisar.

5 février, Revue musicale. Début de Mlle Heinefetter. — M. de Kontski. — *Les deux Princesses.* — Soirées de M. Massart, Société philharmonique de Paris, concert de l'Union. — Société des Concerts du Conservatoire.

13 avril, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Freyschütz* et des *Huguenots.* — Début de Mme Laborde. — Concerts, concerts et concerts.

25 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation du *Songe d'une nuit d'été*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Rosier et Ambroise Thomas. — Théâtre de l'Opéra. Mlle Alboni. — Mlle de la Morlière.

18 mai, Théâtre de l'Opéra. Reprise du *Prophète.* Début de Mlle Alboni.

29 juin, Variétés musicales. L'Opéra. — Duprez ambulant; ses élèves, sa messe. — Quatuor de M. Morel. — M. de Garaudé. — Symphonies pour instruments de cuivre. — Exercice public du Conservatoire. — Le *Joseph* de Méhul. — Reprise de *Jeannot et Colin.* — Le château d'Asnières.

30 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Giralda, ou la Nouvelle Psyché*, opéra-comique en 3 actes de MM. Scribe et Adam. — Montmorency. — Idylle. — Concours du Conservatoire. — Malheur arrivé à M. Erard [2].

10 septembre, Réouverture de l'Opéra. *La Favorite.* — Mlle Alboni. — *26 Mélodies*, composées sur des paroles de divers auteurs, par M. Léon Kreutzer.

25 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Rentrée de Mme Ugalde. —

---

1) Reproduit dans la XVIIIe *Soirée de l'Orchestre*, p. 234—237: *Analyse du* Phare.

2) Reproduit dans la XVIIIe *Soirée de l'Orchestre*, p. 237—247: *Analyse de* Diletta. *Idylle — Le piano enragé.*

Arrivée de Jenny Lind à New-York. — Mort de Mme Saint-Aubin. — Reprise de *l'Amant jaloux*.

Théâtre de l'Opéra [Reprise de *Charles VI*]. Distribution des prix de l'Institut. — Société Philharmonique de Paris. — Mme Frezzolini. — Chœur de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg. — Bortniansky.

2 décembre, Opéra-Comique, 1re représentation de *la Chanteuse voilée*, opéra en un acte de M. Victor Massé.

9 décembre, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *l'Enfant prodigue*, opéra en 5 actes, paroles de M. Auber. Divertissemens de M. Saint-Léon. Mise en scène de M. Leroy. Décors de MM. Thierry, Cambon, Despléchin et Séchan.

1851.

Journal des Débats.

1er janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la Dame de Pique*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Scribe et Halévy.

17 janvier, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Guillaume Tell*. Début de Mairalt; Massol; Mlle Nau. — Mme Caroline Duprez. — Vivier. — Traité international pour conserver la propriété de leurs œuvres aux gens de lettres et artistes en Autriche et en France. Les albums, les concerts, le petit Julien. — Manuel de musique militaire par M. Georges Kastner. — Le *Pater* de Bortniansky.

12 février, Spontini. Sa vie et ses œuvres [1]).

23 février, Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle Poinsot dans *la Juive*. Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Bonsoir*, *Monsieur Pantalon*, opéra bouffon en un acte de MM. Lockroy et Morvan, musique de M. Grisar. — Concerts. — Théâtres étrangers. — *Quatre Mélodies*, Poésie de Mlle Louise Bertin, musique de M. Gide. Ferdinand Hiller [à propos de son récent passage à Paris].

27 mars, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation du *Démon de la nuit*, opéra en 2 actes de M. Bayard, musique de M. Rosenhain.

13 avril, Mouvement musical de Paris. — Encore le droit des hospices. — Gottschalk. — Influence de M. Erard sur les études musicales. — Hermann. — Le livre de Liszt sur Chopin. — Soirée de M. Massart, Mme Massart, le jeune Léon Massart. — Mme Dorus-Gras. — Les concerts de société. — Séligmann. — Pétition. — Cross. — Soualle. — Le Saxophone. — Nabich, son trombone. — De Bériot, son élève en trois personnes. — Le petit Julien. — Allard. — Mlle de Chaumont. — Séance annuelle des crèches. — Les vers de M. Emile Deschamps. — MM. Alary, Gastinel, Gouvy. — La place Nicolo. — Hoven. — Heine.

21—22 avril, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *Sapho*, opéra en 3 actes, paroles de M. Emile Augier, musique de M. Gounod, décors de MM. Séchan et Despléchin [2]). — Représentation au bénéfice de Roger. — M. Vieuxtemps. — Le concert du vendredi-saint à la salle Ste Cécile. — Dernière soirée de la Société Philharmonique.

31 mai, A M. le Rédacteur en chef du *Journal des Débats*. «Londres 22 mai». Le jury musical de l'Exposition. — Concerts et Sociétés philharmoniques de Londres, Liverpool, Manchester. *The small-footed lady*, cantatrice

1) Reproduit dans la XIIIe *Soirée de l'Orchestre*.

2) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 255—277.

chinoise. — Son maître de musique. — Les instrumens indiens. — Grand succès de *Fidelio* au théâtre de la Reine. — Influence du pantalon noir à Covent-Garden. — Facéties des affiches de ce théâtre. — Les récitatifs du *Freischütz*.

20 juin, Au Rédacteur. «Londres ce 9 juin». *Meeting* annuel anniversaire des enfants des écoles de charité dans la cathédrale de Saint-Paul. — Chœur de six mille cinq cents voix. — Le palais de cristal à sept heures du matin [1]).

1er juillet, Au Rédacteur, «Londres le 16 juin». Théâtres lyriques de Londres. — Leur rivalité. — Système d'études accélérées. — Opéras en *cinq actes* montés en *dix jours* [2]). — Libertés prises à l'égard de tous les grands maîtres par les chefs d'orchestre. — *Don Giovanni*. — *Fidelio*. — *Il Prodigo*. — Mmes Sontag, Cruvelli, Ugalde, Castellan, Giuliani. — Le ténor Tamberlick, Massol, Fornier, Coletti. — Mmes Charton-Demeur, Ernst, Seligmann.

29 juillet, Au Rédacteur. «Londres . . . juillet.» Première représentation de *Florinda ou les Mores en Espagne*, opéra en 4 actes de M. Scribe, traduit en italien par M. Giannini, musique de M. Thalberg. — Concert d'Osborne. — Les musiciens des rues. — Les Highlanders. — Les concerts indiens. — Concert et bal sur la jonque chinoise.

12 août, Au Rédacteur. Théâtre de Covent-Garden: *Il flauto magico*. — Théâtre de Hay-Market: *Son and Stranger*, opéra posthume de Mendelssohn. — Her Majesty's theatre: *Le Mariage de Figaro*. — Chapelle de Saint-James. — Abbaye de Westminster. — *Purcell's commemoration*. — Les jurys de l'Exposition.

24 août, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Serafina*, opéra-comique en un acte de M. de Saint-Jullien. — Un lauréat du Conservatoire. — La famille Romberg. — Les artistes, les artisans et les mélomanes.

16 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de la reprise de *Joseph*, opéra de Méhul.

30 septembre, Théâtre de l'Opéra National. Ouverture, Première représentation de *Mosquita la Sorcière*, opéra en 3 actes de MM. Scribe et Vaës, musique de M. Xavier Boisselot. — Théâtre de l'Opéra. Débuts. — *Guide musical de l'Enfance* par Mlle Robert Mazel.

11 novembre, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *la Reine de Chypre*. — Début de Mme Tédesco. — Rentrée de Roger et de Massol. — Théâtre de l'Opéra National. 1re représentation de *Murdock le Bandit*, opéra en un acte, de MM. de Leuven et [Eugène] Gautier. — *Promenades d'un Solitaire*, Mélodies *sans paroles* pour le piano, par Stephen Heller.

27 novembre, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *la Perle du Brésil*, opéra en 3 actes de MM. Gabriel et Sylvain de Saint-Etienne, musique de M. Félicien David. — *Méthode de Saxhorn*, par Sax. — Les grandes médailles de l'Exposition. — Distribution des prix aux exposans. — Les membres du jury et M. le ministre du commerce. — Reprise *d'Olympie* à Berlin. — Concerts.

13 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. *La Château de Barbe-Bleue*, opéra en 3 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Limnander. —

---

1) Reproduit dans la *XXIe Soirée de l'Orchestre*, p. 125—128.
2) *Id. ib.*, *IXe Soirée*.

Nouveaux détails sur la chapelle impériale russe et les travaux de son directeur, le général A. Lwoff.

30 décembre, Les jurys de l'Exposition universelle et les facteurs d'instrumens de musique.

1852.

Gazette musicale.

19 septembre—17 octobre, Nos 38—42 (p. 309—347), *Les Soirées de l'Orchestre* [Fragments: Prologue, 2e Soirée, *De viris illustribus urbis Romae*. — Epilogue].

Journal des Débats.

7 janvier, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Sapho*[1]. — Mlle Masson. Gueymard. Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise de *Nina, ou la Folle par amour*, opéra en un acte de Marsollier et Dalayrac. — Albums. — Gottschalk à Madrid. — M. Haberbier. — Brochure sur les corps de musique militaire. — Les orgues de Cologne. — Ernst [annonce de son concert du 14, sous la direction de Berlioz].

13 janvier, Théâtre de l'Opéra-National. 1re repésentation de *la Butte des Moulins*, opéra en 3 actes de MM. Gabriel et Deforges, musique de M. Adrien Boïeldieu. — Quelques mots sur Dalayrac. — Représentation du *Bourgeois gentilhomme* à l'Opéra. Erreur du public au sujet de la *trompette marine*[2].

3 février, Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Guillaume Tell*. Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation du *Mariage en l'air*, opéra bouffon en un acte, musique de M. Eugène Déjazet.

21 février, Théâtre de l'Opéra National, Reprise des *Visitandines*. — Devienne et Mozart. — Philidor et Gluck. — Une victime du tak[3].

25 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Carillonneur de Bruges*, opéra en 3 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Grisar. — Théâtre de l'Opéra-National. 1re représentation des *Fiançailles des Roses*, opéra en 3 actes de M. Deslys, musique de Villeblanche, et de *la Poupée de Nuremberg*, opéra bouffon en un acte de MM. Brunswick et Arthur de Beauplan, musique de M. Adam.

22 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re repésentation de *la Croix de Marie*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Lockroy et Dennery, musique de M. Maillart. — Chœurs de la tragédie d'*Ulysse* [de Ponsard] musique de M. Gounod.

11 août, *BEETHOVEN et ses trois styles*, par M. W. de Lenz[4]. — Nouvelles musicales.

27 août, Inauguration de la statue de Lesueur à Abbeville. — Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Deux Jakel*, opéra-comique en un acte de M. Planard, musique de M. J. Cadaux. — Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle Lagrua dans *Robert-le-Diable*.

11 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Père Gaillard*, opéra-comique en 3 actes, de M. Sauvage, musique de M. Henri Reber. — Théâtre Lyrique [*Si j'étais Roi*].

---

1) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 278—284.
2) Reproduit dans *les Grotesques de la musique.*
3) Reproduit dans la Xe *Soirée de l'Orchestre*, p. 143—146.
4) Reproduit au deuxième Epilogue des *Soirées de l'Orchestre*, p. 357—368.

1853 [1]).

Journal des Débats.

7 janvier, Théâtre Lyrique. Dernières 1es représentations. — Concerts. Vieuxtemps, Mlle Clauss, Sivori, Cavallini, Bottesini, Prudent; les quatuors de M. Chevillard; le concert Sainte-Cécile. Une pluie d'albums, de fleurs mélodiques, *alba ligustra.* Les promenades d'un solitaire.

6 février, Académie impériale de musique. 1re représentation de *Louise Miller*, opéra en 4 actes, musique de M. Verdi, paroles de M. B. Alaffre. — Début de Mme Bosio. — Quelques mots sur l'Etat actuel de l'art du chant dans les Théâtres lyriques de France et d'Italie, et sur les causes qui l'ont dénaturé.

17 mars, Théâtre Lyrique, 1re représentation de *Les Amours du Diable*, opéra-féerie en 3 actes et 9 tableaux, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. A. Grisar. — Concerts. [Hiller.]

6 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *la Tonelli*, opéra-comique en 2 actes de MM. Sauvage et Ambroise Thomas. — Concerts. Cabinet de consultations pour les mélodies secrètes. [Panseron.]

6—7 mai, Académie impériale de musique. 1re représentation de *la Fronde*, opéra en 5 actes de MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix. Musique de M. Niedermayer. — Théâtre-Lyrique. — Théâtre de l'Opéra-Comique.

26 juillet, La saison musicale à Paris et à Londres.

4 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation du *Nabab*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Halévy.

6 septembre, Théâtre Lyrique, Réouverture, 1re représentation de *la Moissonneuse*, opéra en 4 actes de MM. A. Bourgeois et Michel Masson, musique de M. Vogel.

20 septembre, Théâtre de l'Opéra, Réouverture. — *Les Huguenots.*

10 octobre, Théâtre Lyrique, *Le Voisin*, opéra-comique de MM. Brunswick et Beauplan, musique de M. Poise. *Le Bijou perdu*, opéra en 3 actes de M. de Leuven, musique de M. Adam. — Début de Mme Cabel.

31 octobre, *Les Soirées de l'Orchestre.* V. Wallace, compositeur anglais. Ses aventures à la Nouvelle-Zélande [2]).

10 novembre, Théâtre de l'Opéra, Reprise de *Moïse.* — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation des *Mystères d'Udolphe*, opéra en 3 actes de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Clapisson. — Théâtre-Lyrique, Reprise du *Postillon de Longjumeau.* Rentrée de Chollet.

25 décembre, Théâtre impérial de l'Opéra, 1re représentation de *Marco Spada*, opéra en 3 actes de M. Scribe, musique de M. Auber. — Début de Mlle Caroline Duprez. — Concert de Vieuxtemps. Concert de Mlle Dreyfus. [Sax, Vivier.]

1854.

Revue et Gazette musicale.

22 janvier, No. 4 (p. 30), Lettre à *la Gazette musicale.*

---

1) *Les Soirées de l'Orchestre* parurent au mois de janvier. Elles furent rééditées en mai 1854.

2) Reproduit dans l'Epilogue des *Soirées de l'Orchestre*, 2e édition, p. 416—424.

Journal des Débats.

5 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique, Théâtre-Lyrique, 1[re] représentation de *Betly*. 1[re] représentation des *Papillottes de M. Benoit*. 1[re] représentation *d'Elisabeth*. — Ecole classique de piano. — Album de la reine Hortense. — Recueil de chansons de Bérat. — *Les Echos de temps passé*. — *Les Nuits blanches*.

20 janvier, Théâtre de l'Opéra, Début de Mlle Sophie Cruvelli dans *les Huguenots*. — *L'Art du chant appliqué au piano*, par S. Thalberg.

24 février, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1[re] représentation de *l'Etoile du Nord*, opéra en 3 actes de MM. Scribe et Meyerbeer.

21 mars, Théâtre de l'Opéra, Reprise de *la Vestale*. — Mlle Cruvelli, Roger, Bonnehée, Obin, Mlle Poirsot, les danseurs modernes. — Hommages et outrages, *traduttori traditori*, beautés et défauts de l'exécution.

25 mars, Théâtre de l'Opéra, Reprise de *la Vestale*. Le troisième acte (Second article). — Du mouvement musical en Hollande. — Théâtre-Lyrique, 1[re] représentation de *la Promise*, opéra en 3 actes de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Clapisson.

10 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1[re] représentation de *la Fiancée du Diable*, opéra en 3 actes de MM. Scribe et Roman, musique de M. Massé. — Théâtre-Lyrique, 1[re] représentation de *Maître Wolfram*, opéra en un acte de M. Méry, musique de M. Reyer. — Théâtre de l'Opéra, Exécution de *la Vestale*.

4 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1[re] représentation de *Les Trovatelles*, opéra-comique en un acte, de MM. Michel Carré et Lorin, musique de M. Duprato. — Soirées de musique de chambre. — Le 2[e] quatuor de M. Morel. — M. Lemmens. — Deux sonates de Beethoven. — Concert de Saint-Germain. — Le festival de Rotterdam.

6 septembre, Chronique musicale. La Fuite en Normandie. — Les Romains à Saint-Valéry. — Naufrage d'un lougre. — Inutilité des hommes spéciaux. — Danger qu'on court à tenir des spécialités. — L'Opéra au camp. — Amour-propre des Alsaciens. — *La Vie de Rossini*, par MM. Escudier. — Le chapitre des contradictions. — Préface de M. Méry. — Les pirogues sans balancier.

5 octobre, Ouverture du Théâtre impérial de l'Opéra. — Ouverture du Théâtre-Lyrique. — Ouverture des *Sabots de la marquise*. — Mme Sontag, Mme Bosio, Mme Sanier, Liszt. — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1[re] représentation des *Sabots de la Marquise*, opéra en un acte de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ernest Boulanger.

11 octobre, Théâtre-Lyrique, 1[re] représentation de *le Billet de Marguerite*, opéra en 3 actes de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Gevaert. — Début de Mme Deligne. — Lauters. — M. et Mme Meillet. — *Fernand Cortez* à Vienne. — Mlle Lagrua. — A. Sax. — *Compositions nouvelles pour le piano*, par M. Camille Stamaty.

24 octobre, Théâtre de l'Opéra, 1[re] représentation de *la Nonne sanglante*[1]), opéra en 5 actes de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Gounod, décors de MM. Séchan, Despléchin, Cambon Thierry, Martin et Aumont. — Théâtre de l'Opéra-Comique, Reprise de *l'Etoile du Nord*.

1) Le livret de cet opéra avait été primitivement destiné à Berlioz. Il reste des fragments autographes de la partition.

25 novembre, Revue musicale. Théâtre-Lyrique: Emotion populaire, 1re représentation de *Schahabaham II*; reprise de *Maître Wolfram*. — Mme Meillet. — Roger en Allemagne; Mme Charton-Demeur à Rio; Mlle La Grua à Vienne; Mme de La Grange à Saint-Pétersbourg; Mme Bosio à Paris. — Théâtre impérial de l'Opéra, le veau gras; rentrée de Mlle Cruvelli; M. Crosnier. — M. Lacombe. — Nouvelles compositions de M. Rosenhain. — Nouvelles d'outre-mer. — Nouvelles d'outre-Rhin.

1855.

Journal des Débats.

9 janvier, Théâtre de l'Opéra, Débuts Mme Stoltz, Gardoni, Neri-Baradi. — Théâtre-Lyrique, *le Muletier de Tolède*, opéra en 3 actes de MM. Clairville et Dennery, musique de M. Adam. — Les derniers soupers de l'âne. — Rentrée de Mme Ugalde à l'Opéra-Comique. — L'écrin de M. Perrin. — Albums.

26 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique, *Le Chien du Jardinier*, opéra-comique en un acte, de MM. Lockroy et Cormon, musique de M. Grisar. — Concert du Conservatoire. — Soirée de M. et Mme Desmarets. — Concert de *la France musicale*. — Sextuor de M. Salvator. — Symphonie de M. G. Mathias. Album de Pierre Dupont. — Nouveau concerto de M. Herz. — Soirées musicales de Mme Viardot. — Concert de M. Fumagalli. — Théâtre-Lyrique, 1re représentation de *Robin des Bois*.

17 avril, Théâtre de l'Opéra, Débuts de Mme Stoltz dans *le Prophète*. — Théâtre-Lyrique, 1re représentation de *Lisette*, opéra en 2 actes, de MM. Sauvage et Ortolan. — Mme Meillet dans *les Charmeurs*. — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *la Cour de Célimène*, opéra-comique en 2 actes, de MM. A Rosier et A. Thomas.

19 mai, Théâtre-Lyrique, *Jaguarita l'Indienne*, opéra en 3 actes de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Halévy.

8 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *Jenny Bell*, opéra-comique en 3 actes, de M. Scribe et Auber. — Mme Sontag, Jenny Lind, Paër, les Astucio [1]; les Fourmis blanches; les Ramparts de corail; le lord protecteur. — Les Pensionnats de demoiselles, les Petites, les Grandes. — Supériorité du professeur qui ne professe pas. — Ma façon d'enseigner la guitare. — La raison et la vertu; anathème sur ces deux fléaux du cœur humain. — Les pères Capulets. — Le *God save the King*. — Roger en Europe et en Australie. Mme Stoltz au Brésil. — Conspiration des antipodes.

2 octobre, Théâtre de l'Opéra, 1re représentation de *Sainte-Claire*, opéra en 3 actes, de S. A. R. le duc de Gotha, paroles traduites de l'allemand par M. Oppelt. — *Les Vêpres siciliennes*. — Théâtre de l'Opéra, 1re représentation de *Une nuit à Séville*, opéra en un acte de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Frédéric Barbier. — Concerts de l'Union chorale de Cologne.

19 octobre, Revue musicale. Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *Deucalion et Pyrrha*, opéra en un acte de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de Montfort. — Grandes Études pour le piano,

1) Reproduit dans *les Grotesques de la Musique*.

par M. Amédée Méreaux. — *Les Chants de l'Armée*, par M. Kastner. — Henri Heine. — La reine Pomaré et ses couronnes. — A Sa Majesté Aïmata Pomaré, reine de Taïti, Eïmeo, Ouahine, Raïaka, Bora-Bora, Toubouai Manou et autres îles, dont les œuvres viennent d'obtenir la médaille d'argent à l'Exposition Universelle[1]. [Signé: Hector Berlioz, l'un des juges des nations. Paris, le 18 octobre 1855.]

31 decembre, Théâtre de l'Opéra-Comique, *Les Lavandières de Santarem* [de Gevaert]. — *Le Secret de l'oncle Vincent* [de de Lajarte]. — *Le Solitaire* [de Planard et Caraffa]. — *Le Housard de Berchini* [d'Adam]. — *Le Songe d'une nuit d'été* [d'A. Thomas]. — 1re représentation des *Saisons*, opéra-comique en 3 actes de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Massé. — *Pantagruel*; [*L'habit de noce*. — Albums].

1856.

Revue et Gazette musicale.

6, 13, 20 janvier, 3, 10 et 24 février et 2 mars, No. 1, 2, 3, 5, 6, 8 et 9 (p. 4—66), *Le chef d'orchestre*, Théorie de son art.

Journal des Débats.

19 mars, Théâtre-Lyrique, 1re représentation de *Mam'zelle Geneviève*, opéra-comique en 2 actes, de MM. Brunswick et de Beauplan, musique de M. Adam. — Rentrée de Mme Meillet. — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation du *Chercheur d'esprit*, opéra-comique en un acte, de MM. Edouard Foussier et Besanzoni. — *Bibliothèque musicale ancienne et moderne*, 200 volumes grand in-8⁰. — Concerts. Concert de Vivier. Avec 20 francs ou a un billet[2].

2 juin, Théâtre de l'Opéra, Débuts: Mlle Elmire, Mlle Ribault. Reprises de *Richard Cœur-de-Lion* à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique. — Débuts de MM. Barbot et Michot.

4 septembre, *Plombières et Bade* (1re lettre). A M. le Rédacteur du *Journal des Débats*. Plombières. — Les Vosges. — La piscine. — Les parties de plaisir. — Visite à Mlle Dorothée.

9 septembre (2e lettre). Arrivée chez Mlle Dorothée. — Le val d'Ajol. Toujours ramper. — Pourquoi vieillir, souffrir et mourir? — La fontaine de Stanislas. — Les glaciers. — Les tables d'hôte. — Caquets et médisances. — L'Eaugronne. — M. le docteur Sibille. — Son procédé pour guérir les maladies intestinales. — Les pères sans entrailles. — Effroi de monsieur Prud'homme. — Concert de Vivier. — Soirée chez l'Empereur. — Bade. — Un opéra nouveau de M. Clapisson; succès. — Concerts. — Mme Viardot. — Mlle Duprez. — Beethoven. — Retour à Plombières. — Tristesse[3].

24 septembre, Théâtre de l'Opéra, Reprise de *Guillaume Tell* et du *Prophète*. Débuts de Mlle Hamacker; de Mme Borghi-Mamo. — Rentrée de Roger. — Théâtre de l'Opéra-Comique, Reprise de *Zampa*. — Liszt en Hongrie. — Concerts de la Société Philharmonique de Berck-sur-mer. Début de Thalberg sur l'orgue-Alexandre. — Distribution des prix du Conservatoire de Marseille.

---

1 Reproduit dans *les Grotesques de la musique*.

2) *Id. ib.*

3) Ces deux lettres ont été reproduites dans *les Grotesques de la Musique*.

15 novembre, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *la Rose de Florence*, opéra en 2 actes, de M. de Saint-Georges, musique de M. Emanuele Billetta. — Théâtre de l'Opéra-Comique, Reprise de *Jean de Paris*. — Début de M. Stockhausen. — Mme Cabel dans *l'Etoile du Nord*. — Rentrée de Mme Duprez van den Heuffel. — Théâtre-Lyrique. Le prix de quinze cents francs fondé par M. E. Rodrigue. — Les professeurs de piano. — L'orgue-Alexandre en Russie. — M. Durand. — Les Concerts Musard. — Arban. — Vieuxtemps. — Th. Ritter; son succès à Francfort; son ouverture.

19 décembre, Théâtre de l'Opéra. Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Maître Pathelin*, opéra-comique en un acte, arrangé d'après l'ancienne comédie, par MM. de Leuven et Langlé, musique de M. Bazin. — Théâtre des Folies-Nouvelles. — *L'Art de chanter*, par M. Henri Panofka. — Concerts. — Publications nouvelles. — Mme Stoltz à La Haye.

31 décembre, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *la Reine Topaze*, opéra en 3 actes de MM. Lockroy et Léon Battu, musique de M. Masset. — *Les Aventures d'un gentilhomme breton aux îles Philippines*, par M. de la Gironière.

1857.

Journal des Débats.

3 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Psyché*, opéra en 3 actes de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. A. Thomas. L'opéra du *Trouvère*; Mme Lauters. *Méthode de Trompette*, par M. Dauverné.

6 mars, Théâtre-Lyrique. 1re représentation *d'Obéron*, opéra fantastique de Ch. M. Weber[1]. — Concerts. Symphonies de MM. Reber et Saint-Saëns. — M. Léon Kreutzer: ses quatuors. — Mme Pauline Viardot. — MM. Sivori, Stainlein, Lubeck, Van Gelder. — M. Reichardt, Mme Massart, M. Jacquart, M. Bronsart. — Théodore Ritter.

26 avril, 1re représentation de *François Villon*, opéra-comique en un acte de M. Got, musique de M. Edmond Membrée. — Concerts. [Tajan-Rogé: *Les Beaux-Arts aux Etats-Unis de l'Amérique du Nord*; Etex.]

7 mai, Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle de la Pommeraye dans *la Reine de Chypre*. — Théâtre de l'Opéra-Comique, Reprise de *Joconde*, opéra-comique en 3 actes d'Etienne, musique de Nicolo. — Compositions nouvelles. [Concerts.]

31 mai, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la Clef des Champs*, opéra en un acte de Boisseau, musique de M. Deffès. — Théâtre de l'Opéra, 1re représentation des *Nuits d'Espagne*, opéra en 2 actes, de M. Michel Carré, musique de M. Semet.

12 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Dames capitaines*, opéra en 3 actes de M. Mélesville, musique de M. H. Reber. — Compositions nouvelles de Prudent[2]. — *Leçons de lecture musicale*, par M. Halévy. — *Le Pré Catelan*, 1re représentation de *Nolla*, ballet avec chœurs de MM. Brideau et Dechateau, musique de M. Pilati.

---

1) Reproduit dans *A travers Chants.*

2) Reproduit dans la *Gazette musicale* du 14 juin, No 24 (p. 194—195).

3 juillet, Théâtre de l'Opéra. Début de Renard dans *Guillaume Tell.* Théâtre de l'Opéra-Comique, 1[re] représentation du *Mariage extravagant*, vaudeville de Desaugiers, arrangé en opéra-comique, musique de M. E. Gautier. — Théâtre-Lyrique, 1[re] représentation des *Commères*, opéra en un acte de M. Granval, musique de M. Montuoro; et de *le Duel du Commandeur*, autre opéra en un acte de M. Th. Lajarte. — *Manuel pratique et raisonné d'harmonie à l'usage des pensionnats* [par M. Fitton][1].

8 septembre, Théâtre-Lyrique. 1[re] représentation d'*Euryanthe*, opéra fantastique de Weber.

24 septembre, BADE. M. Bénazet, son influence. — Les anciens et les modernes, leur manière d'envisager le culte de l'art. — Les Pionniers du Far-Ouest. — L'orchestre de la Conversation. — La bande militaire autrichienne: M. Eyschle. — L'orchestre et les chœurs de Carlsruhe; M. J. Strauss et Krug. — Les concerts de musique de chambre; le festival; les comédies, l'opéra-comique composé pour Bade. — Les chanteurs de Paris, les chanteurs de Carlsruhe. — M. et Mme Massart; MM. Jacquart, Arban, Wuille, Grodwolle, Steinbrüggen. — Les appeaux, les grives, le grand filet. — Jean-Bart et Louis XIV. — Les petites misères des grands concerts[2]. M. Daussoigne-Méhul; le piano-orgue d'Alexandre. — Le vieux château, le *Mercure*, le livre de M. Eugène Guinot.

24 octobre, Revue musicale. *Don Pèdre.* — *Maître Griffard.* — *Maître Wolfram.* — *Jeannot et Colin.* — *Le Rossignol;* M. Etienne, Mme Lebrun. — Cruauté des acteurs de l'Opéra-Comique. — Humanité de ceux du Théâtre-Lyrique. — Départ de Mme Meillet. — Arrivée de Mme Cambardi. — L'école du chevrottement, les boucs, les chèvres et les agneaux professeurs de chant. — Férocité des orchestres parisiens. — Les préludes pendant les entr'actes. — Arrêté de M. le préfet de police. — Barbarie des choristes. — Autre arrêté de M. le préfet de police. — Doctrine religieuse basée sur le rhythme. — Le rhythme de l'infamie, le rhythme de la mollesse, le rhythme de l'orgueil. — Haydn, Mozart et Beethoven. — Beethoven faisant pleurer la perte du diable. — Doutes inspirés sur l'ensemble de la théorie par la hardiesse de cette dernière assertion. — Mlle Zina Richard. — Un mot de M. Auber[3].

1[er] novembre, Théâtre-Lyrique. 1[re] représentation de *Margot*, opéra en 3 actes de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Clapisson. — Inauguration de la salle Beethoven. Concert d'ouverture.

14 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1[re] représentation du *Carneval de Venise*, opéra en 3 actes de MM. Sauvage et Ambroise Thomas. — Mouvement musical de Paris. Concert donné à l'Opéra. — *L'Elie* de Mendelssohn au Cirque. — *Messe* de M. Thomas à Saint-Eustache. — M. Daussoigne-Méhul. — Le piano-orgue d'Alexandre.

1858.

Journal des Débats.

6 janvier, Théâtre-Lyrique. 1[re] représentation de *la Demoiselle d'honneur*, opéra en 3 actes de MM. Mestépès et Kaufmann, musique de M. Se-

---

1) Reproduit dans *la Gazette musicale* du 18 juillet, No. 28 (p. 228).
2) Reproduit dans *les Grotesques de la Musique.*
3) Reproduit dans *les Grotesques de la Musique.*

met. — [Mme Viardot à Varsovie. — Concerts de la Société des Jeunes-Artistes. — M. Gastinel et ses nouvelles compositions.]

22 janvier, Théâtre-Lyrique. 1re représentation du *Médecin malgré lui*, mis en musique par M. Gounod.

4 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Désespérés*, opéra-comique en un acte de MM. de Leuven et J. Moinaux, musique de M. Bazin.

17 février, Théâtre de l'Opéra. Début de Mlle Artôt dans *le Prophète*. — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *la Fiancée* de MM. Scribe et Auber. — Théâtre-Lyrique, Représentation d'adieu de Mme Van-den-Heuvel; Duprez, Couderc, Mme. Carvalho, Mlle Lehmann, M. Godefroy. [Litolff aux Jeunes-Artistes.]

5 mars, Henry Litolff. Son 4e *Concerto* symphonique. — Concert des Jeunes-Artistes. — Compositeurs vivants à Paris.

24 mars, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *la Magicienne*, opéra en 5 actes, de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy.

3 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Quentin Durward*, opéra-comique en 3 actes. de MM. Cormon et Michel, musique de M. Gevaërt. — Théâtre-Lyrique, Reprise de *la Perle du Brésil*. — Concerts. — *Fernand Cortez*. — Barroilhet. — Tamberlick.

23 avril, Théâtre-Lyrique. 1re représentation d'*Almanzor*, opéra en un acte, de MM. Eugène Labat et Louis Ulbach, musiqne de M. Renaud de Vilbac, et de *Preciosa*, opéra en un acte, de Weber. — Auguste Gathy. Dernier Concert de Litolff [Concerts].

16 mai, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation des *Chaises à porteur*, opéra en un acte de MM. Dumanoir et Clairville, musique de M. Masset. — Reprise du *Muletier*, opéra en un acte de M. Paul de Kock, musique d'Hérold. Théâtre de l'Opéra. — Théâtre-Lyrique, 1re représentation des *Noces de Figaro*, de Mozart. — Concerts.

20 juillet, Revue musicale. Clôture du Théâtre-Lyrique. — Représentation de sa troupe à Montmartre et à Saint-Germain. — Déboires des comédiens ambulants. — Mme Lagrange. — Mme Charton-Demeure. — Fêtes de Bade. — Précaution prise par M. Bénazet contre les chauchemars. — Vivier à Lisbonne. — Le concours de composition musicale à l'Institut. — *Le Nègre de Madame*, opérette en un acte, de M. Th. Ritter. — Engagement de Mme Carvalho à l'Opéra. — Le Pré-Catelan. — La bataille de Pavie. — Les fêtes équestres.

15 septembre, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *la Harpe d'Or*, opéra en 2 actes, de MM. Jaime fils et Dubreuil, musique de M. Félix Godefroid. Reprise de *la Reine de Chypre*; reprise du *Domino noir* à l'Opéra-Comique; dernières représentations de *Sacountala*, la musique de M. Reyer. Droits d'auteur des musiciens qui écrivent pour l'Opéra. Mme Charton-Demeure, son succès à Bade.

29 septembre, Le Diapason[1]).

9 octobre, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *Broskovano*, opéra-comique en 2 actes, paroles de M. Henri Boisseaux, musique de M. Louis Deffès. — *Les Sirènes*, Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, suivi du *Rêve d'Oswald*, symphonie dramatique vocale et instrumentale [par Kastner]. — *Guide pratique du chant*, par M. Léon Marie.

1) Reproduit dans *la Gazette musicale* du 3 octobre, No. 40 (p. 326—328).

8 novembre, Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *la Bacchante*, opéra en 2 actes, de MM. de Leuven et de Beauplan, musique de M. E. Gauthier. — Théâtre-Lyrique. Reprise *d'Obéron.* — Mme Charton-Demeure à Trieste.

21 décembre, Théâtre de l'Opéra, 1re représentation des *Trois Nicolas*, opéra-comique en 3 actes, de M. Lopes, musique de M. Clapisson. — Début de Montaubry. — Théâtre de l'Opéra. Début de Mme Barbot dans *les Huguenots.*

Le Monde illustré.

13 février, No 44 (p. 106), *Souvenirs du monde musical* [Le festival de 1844 [1]].

25 septembre—25 décembre, Nos 76—89 (p. 202—408), *Mémoires d'un Musicien* [2]).

1859.

Revue et Gazette musicale.

20 et 27 février, (p. 57—69), *Les Grotesques de la musique*, Prologue. — Les Athées de l'expression. — Guerre aux bémols. — Prudence et sagacité d'un provincial. — L'orgue-mélodium d'Alexandre. — Les savants en instrumentation. — Un rival d'Erard [3]).

27 février, (p. 70—74), Du Diapason normal [d'après *le Moniteur* du 25 février: *Rapport au Ministre d'Etat*].

Journal des Débats.

12 mars, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation *d'Herculanum*, opéra en 4 actes, paroles de MM. Méry et Hadot, musique de M. Félicien David. — Concerts.

26 mars, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *Faust*, opéra en 4 actes, avec un prologue, paroles imitées de Goethe, par MM. Michel Carré et J. Barnier, musique de M. Gounod [4]).

10 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Pardon de Ploërel*, opéra-comique en 3 actes de MM. J. Barbier et Michel Carré, musique de M. Meyerbeer.

19 mai, Revue musicale. Théâtre-Lyrique. 1re représentation *d'Abou-Hassan*, opéra en un acte, du jeune Weber et de *l'Enlèvement au sérail*, opéra en 2 actes du jeune Mozart [5]). — Théâtre de l'Opéra-Comique, 1re représentation du *Diable au moulin*, opéra-comique en un acte, de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Gevaert. — Concerts.

13 juillet 1859. Revue musicale [Les Cantatrices. — Les théâtres. — *Les Bohémiens et leur musique*, par Franz Liszt].

13 septembre, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *Roméo et Juliette*, opéra en quatre actes de Bellini, traduit par M. Nuitter. Début de Mme Vestvali [6]).

8 octobre, Théâtres lyriques. Premières représentations. — Reprises. —

---

1) Reproduit dans les *Mémoires*, tome II, p. 161—173.

2) Chapitres I, II, IV—VIII, X—XIV et XVI des *Mémoires* (tome I).

3) Tous ces fragments sont extraits des *Grotesques de la Musique*, qui venaient de paraître à la Librairie nouvelle.

4) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 285—302.

5) Reproduit dans *A travers chants.*

6) *Id. ib.*

Débutants, Débutantes. — Les Concerts du Casino. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *La Pagode*, musique de Fauconnier, paroles de M. de Saint-Georges. — Théâtre-Lyrique.

22 novembre, Théâtre-Lyrique. 1re représentation *d'Orphée*, opéra de Gluck [1]. Mme. Pauline Viardot.

9 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation d'*Yvonne*, opéra en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Limnander. — Théâtre-Lyrique, *Orphée*. Guignol. Mme Viardot, Gluck, un plagiat de Philidor. *Fidelio* [Arrivée de Wagner à Paris].

1860.

Le Monde illustré.

1er janvier — 23 juillet, Nos 90 et suiv., *Mémoires d'un Musicien* (suite et fin) [2].

Journal des Débats.

9 février, Théâtre-Italien. Concerts de M. Richard Wagner. La Musique de l'avenir.

10 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Roman d'Elvire*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Alexandre Dumas et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas. Théâtre-Lyrique, 1re représentation de *Ma tante dort*, opéra-comique en un acte, de M. Hector Crémieux, musique de M. Caspers.

23 février, Théâtre-Lyrique. *Philémon et Baucis*, opéra en 3 actes, de MM. Barbier et Carré, musique de M. Gounod.

20 mars, Théâtre de l'Opéra, 1re représentation de *Pierre de Médicis*, opéra en 4 actes, de M. de Saint-Georges et E. Pacini, musique du prince Poniatowski.

5 mai, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Château Trompette*, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Gevaert. — Théâtre-Lyrique, Représentation au bénéfice de Mme Viardot.

19 mai, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *Fidelio*, opéra en 3 actes et 4 tableaux, musique de Beethoven (1er article).

22 mai, (2e article).

2 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Rita*, opéra-comique en un acte, musique de Donizetti, paroles de M. G. Vaëz. — *Etude sur le diapason normal*, par G. Bénédit, professeur de chant et de déclamation au Conservatoire de Marseille.

26 juin, Théâtre de l'Opéra. Début de Wicart [Cantates sur l'annexion de la Savoie]. — Théâtre-Lyrique. 1re représentation des *Valets de Gascogne*, opéra en un acte, de MM. Gille et Dufresne. 1re représentation, à ce théâtre, des *Rosières*, opéra en 3 actes, de Théaulon et Hérold. — Virtuoses. — Le concert Musard, M. Wuille. Le mélodrame. — La *Béatrix* de M. Legouvé. — Une idée barbare.

20 octobre, Théâtre de l'Opéra. Théâtre-Lyrique. 1re représentation à ce théâtre *Val d'Andore*, opéra en 3 actes, de MM. de Saint-Georges et Halévy. — Théâtre de l'Opéra-Comique, Reprise du *Petit Chaperon rouge*, de Boïeldieu.

24 novembre, Revue musicale. Une nouvelle sonate de Beethoven. — Un

---

1) Reproduit dans *A travers chants*.

2) Chapitres XVIII—LIV (fragments) des *Mémoires* (tome I).

extrait de Saturne. — Les Médiums. — Théâtres-Lyriques, Reprises, débuts, succès. — Concert de la Sorbonne. — Le livre de M. Véron [*Mémoires d'un Bourgeois de Paris*]; celui de M. Poisot [*Histoire de la Musique en France*]; la méthode d'orgue de M. Engel. — Mlle Sax: M. Sax; ses procès; ses procédés pour ses ennemis vaincus. — Nécessité de vivre deux cents ans. — Alexandre; sa bataille d'Ivry. — M. Legouix, Schubert, M. Bouscatel. — Encore Bade; M. Méry; la roulette n'est pas un jeu de hasard; Arban, son orchestre; le diapason de la police. Rime riche.

29 décembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *l'Eventail*, opéra-comique en un acte de MM. J. Barbier et Carré, musique de M. Ernest Boulanger. — Théâtre-Lyrique, 1re représentation des *Pêcheurs de Catane*, opéra tragique en 3 actes de MM. Cormon et Carré, musique de M. Maillard. — *L'anex-piano.*

1861.

Journal des Débats.

2—3 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Barkouf*, opéra-bouffon en trois actes de M. Scribe et Boisseaux, musique de M. Jacques Offenbach[1]). — Musique.

13 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *la Circassienne*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Scribe et Auber. — Concerts. — Etudes sur le Quatuor, par M. Sauzay.

19 février, Séances expérimentales de l'Ecole Galin-Paris-Chevé. — Théâtre-Lyrique, 1re représentation de *Mme Grégoire*, opéra en 3 actes, de MM. Boisseaux et Scribe, musique de M. Clapisson.

13 mars, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation du *Jardinier galant*, opéra-comique en 3 actes, de MM. de Leuven et Siraudin, musique de M. Poise. — Concert de M. Léon Kreutzer.

26 mars, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *Deux Cadis*, ou les inconvénients de se laisser prendre quand on est voleur, opéra-comique en un acte, de MM. Gilles et Turbine, musique de M. Ymbert. — Concert du Conservatoire. — Fragments de *l'Alceste* française et de *l'Alceste* italienne, de Gluck[2]). — Mme Viardot; le public.

7 avril, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Maître Claude*, opéra-comique en un acte, de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. J. Cohen. — Théâtre-Lyrique, Reprise de *Gil Blas*. — Concerts. MM. Damcke, Schulhoff, E. Forgues, Th. Ritter, Lubeck, Armingaud, Jacquard, Maurin, Chevillard, Nabich, Bottesini, H. Herz, Auber. — Concert de Félicien David, concerts des Jeunes-Aveugles, concert du Conservatoire: Massol, Mlle Rey. — Les maîtres corrigés par des inconnus, les maîtres corrigés par leurs pairs, les maîtres corrigés par les chanteurs. — Irrévérences, inconséquences, insolences. — Partition de piano et chant d'*Olympie* de Spontini. — Salle de la rue Cadet. Concert au bénéfice d'Arban.

24 avril, Théâtre-Lyrique. 1re représentation de *la Statue*, opéra en 3 actes de MM. Jules Barbier et Carré, musique de M. Reyer[3]). — Théâtre

1) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 319—332.
2) Reproduit dans *A travers chants.*
3) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 333—340.

de l'Opéra-Comique, 1re représentation de *Royal-Cravate*, opéra-comique en 2 actes de M. Mesgrigny, musique de M. de Massa. — Théâtre de l'Opéra. Mlle Le François de Taisy dans *Lucie*. — Mme Gueymard dans *les Huguenots*. — Concert de M. Léon Kreutzer.

29 mai, Théâtre de l'Opéra. Reprise *d'Herculanum*. — Mme Tédesco. — Mlle Livry. — Théâtre de l'Opéra-Comique. *Salvator Rosa*, opéra-comique en 3 actes de MM. Grangé et Trianon, musique de M. Duprato. Concert de M. Léon Kreutzer au Conservatoire.

1862.

Journal des Débats.

1er janvier, Théâtre de l'Opéra. 1re représentation de *la Voix humaine*, opéra en deux actes, paroles de M. Mélesville, musique de M. Alary. — *La musique à l'église*, par M. Joseph d'Ortigue[1]. — Mélodies nouvelles par M. Victor Massé.

28 janvier, Théâtre de l'Opéra-Comique. 1re représentation de *Jocrisse*, opéra-comique en un acte de MM. Cormon et Trianon, musique de M. Eugène Gauthier. — Concerts. — Publications nouvelles. — Théâtre-Lyrique, Reprise de *Joseph*, opéra biblique de Méhul, et A. Duval. — Débuts de Giovanni et de Petit. — Mlle Faivre. — L'orgue d'Alexandre.

16 février, Théâtre-Lyrique. Reprise de *la Statue*. — Concert de M. Engel; concerts du Conservatoire. — Th. Ritter. — Le *Benedictus* de Beethoven; — sa sonate en *fa*.

27 février, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Joailler de Saint-James*, opéra-comique en 3 actes, de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Grisar. — Concert de M. Auguste Dupont.

8 mars, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Reine de Saba*, opéra en quatre actes, de MM. Jules Barbier et Carré, musique de M. Gounod.

30 mars, Théâtre-Lyrique. Première représentation de *la Chatte merveilleuse*, opéra-féerie en trois actes, de MM. Dumanoir et Dennery, musique de M. Grisar. — Concerts.

30 avril, Théâtre-Lyrique. Premières représentations: *L'Oncle Traub*, opéra en un acte, de M. Zaccone, musique de M. Delavault, *la Fille d'Egypte*, opéra en deux actes, de M. Jules Barbier, musique de M. Jules Beer. — Concerts. Mme Escudier, Kastner; — Mlle Juliette Dorus. — Vivier. — M. de Hartog. — Grand événement. — M. Tout le monde. — Un mot de Rossini. — Thalberg.

23 mai, Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Rose et Colas*, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. — 1re représentation de *Lalla Roukh*, opéra en deux actes, paroles de MM. Carré et Hippolyte Lucas, musique de M. Félicien David.

27 septembre, Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise de *la Servante maîtresse*, des *Deux mots ou Une nuit dans la forêt*, de *Zémire et Azor*.

20 octobre, Théâtres lyriques. Clôtures probables. — Les ténors sont fort chers. — Les oranges moisies. — Débuts. Les chœurs de *Psyché*. — Un ténor qu'il faut savoir sortir.

6 novembre, Nouveau Théâtre-Lyrique. Soirée d'inauguration. — *Histoire de la musique sacrée en Russie*.

---

1) Reproduit dans *A travers chants*.

19 novembre, Revue musicale. Théâtre de l'Opéra-Comique. Premières représentations du *Cabaret des Amours*, opéra-comique en un acte, de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Pascal. Reprise de *Lalla-Roukh*. — Théâtre de l'Opéra: Un coup de sifflet; une tympanite. — Théâtre-Lyrique: Reprise du *Médecin malgré lui*. — Concerts du Cirque Napoléon. L'ouverture de *Coriolan*. — M. Jaell. — *Musique et Musiciens* par M. Oscar Comettant.

23 décembre, Théâtre-Lyrique. Reprise de *Faust*. Rentrée de Mme Carvalho. — Revue musicale. — Les directeurs de théâtre. — Mme Charton-Demeur à la Havane. — Encore *Salammbô*. — Concert de Vieuxtemps. — Concert de David. — La nouvelle salle de concerts. — Haine aux Français, mort aux vivants. — *Traité d'harmonie* de M. Reber. — Chœur de M. Lippmann. — Nouvelle édition de *Don Juan*, de Mozart; et autres choses.

1863.

Journal des Débats.

26 janvier, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de la reprise de *la Muette de Portici*. — *Messe solennelle et motets pour voix d'hommes*, par M. Damcke. — Concerts.

4 mars, Théâtre de l'Opéra-Comique. *L'Illustre Gaspard*, opéra en un acte de MM. Duvert et Lauzannes, musique de M. Eugène Prévost. — *La Déesse et le Berger*, opéra-comique en deux actes, de M. Camille du Locle, musique de M. Jules Duprato. — Concerts.

20 mars, Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *la Mule de Pedro*, opéra en deux actes de M. Victor Massé. — Les musiciens d'orchestre. — Théâtre de l'Opéra-Comique.

14 mai, Théâtre-Lyrique. Sa subvention. Reprise *d'Obéron*, de Weber. — Première représentation des *Fiancés de Rosa*, musique de M. de Valgrand[1], paroles de Choder, et du *Jardinier et son Seigneur*, paroles de M. Théophile Barrière, musique de M. Léo Délibes. — Orgues d'Alexandre. Leur introduction dans toutes les communes de France.

23 juillet, Théâtre de l'Opéra. Reprise des *Vêpres siciliennes*. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation des *Bourguignonnes*, opéra-comique en un acte de M. Meilhac, musique de M. Deffès. — Première représentation de *la Fausse Magie*, opéra-comique en deux actes, de Marmontel, musique de Grétry. — Débuts de Mlle Girard et de Carrier. — Les Médiums, les Mormons. — La prise de Mexico. — L'opéra de *Fernand Cortez*. — La subvention du Théâtre-Lyrique. —

3 septembre, Théâtre de l'Opéra. *Les Huguenots*. — Début de Mme Tietjens. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation à ce théâtre des *Amours du Diable*, opéra en 4 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. Grisar. — Les aérostats.

8 octobre, Théâtre-Lyrique. Première représentation des *Pêcheurs de perles*, opéra en trois actes, de MM. Michel Carré et Cormon, musique de M. Bizet[2]). — Débuts, reprises.

---

1 Mme la comtesse de Grandval.

2 Dernier feuilleton de Berlioz. Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, p. 343—345.

Au mois de mai 1835, Berlioz écrivait à son ami Ferrand qu'il travaillait «comme un nègre pour quatre journaux qui lui donnaient son pain quotidien.» «Ce sont, ajoutait-il: le *Rénovateur*, qui paye mal, le *Monde dramatique* et la *Gazette musicale*, qui payent peu, les *Débats*, qui paient bien.» Il m'avait, jusqu'ici, été impossible de retrouver les feuilletons du *Rénovateur*, journal quotidien légitimiste, qui parut, selon Hatin (*Bibliographie de la Presse périodique française*, p. 386), du 17 mars 1832 au 31 décembre 1835. La Bibliothèque Nationale de Paris ne possède qu'un numéro de ce journal, mais la Bibliothèque de l'Opéra, plus riche, en a la plupart des numéros (les trois derniers trimestres de 1833, les deux derniers de 1834 et l'année 1835 tout entière). C'est à l'aide de cette collection qu'il a été possible de dresser la liste suivante des «revues musicales» de Berlioz au *Rénovateur*, dont la première parut le 9 juillet 1833. Il est à remarquer que le prédécesseur de Berlioz comme critique musical du *Rénovateur*, ne goûtait guère sa musique; le 18 avril 1833, un feuilleton signé «Z. Z.» attaquait vigoureusement l'auteur de l'ouverture de *Rob-Roy*.

Dans *l'Italie pittoresque*, qui parut en 50 livraisons hebdomadaires, à partir du 22 mai 1835, Berlioz publia en outre deux articles en trois livraisons: *Voyage musical* [1]) et *Académie de France à Rome* [2]).

Le Rénovateur.

1833.

9 juillet, Revue musicale [Extrait de *l'Europe littéraire*, article sur la distribution des prix de l'Institut].

8 décembre, Revue théâtrale. Académie royale de Musique. — Première représentation de *la Révolte au Sérail*, ballet en trois actes de M. Taglioni, décors de M. Ciceri, costumes de M. Duponchel, musique de M. Th. Labarre. Signé: «H. B.»

14 décembre, Revue musicale. Concerts [Hiller, Liszt, Chopin]. Signé: «Hector Berlioz».

29 décembre. Revue musicale. Concerts [Hiller, Liszt, Chopin]. — Concerts Montesquieu. — Concerts Musard.

1834.

2 juillet, Opéra Allemand. — Théâtre Ventadour. — Opéra-Comique.

13 juillet, Académie royale de Musique. — *La Vestale*. — Mlle Falcon. — Opéra-Comique. — *L'Angelus*. — *Le Petit Chaperon*. — Ponchard, Couderc, Mlle Massy. — Fête musicale de Londres.

20 juillet, Quatuors de M. Henri Reber.

27 juillet, Opéra-Comique. — Première représentation d'*Un caprice de femme*, paroles de M. Lesguillon, musique de M. Paer. — Reprise du *Revenant*.

3 août, Fête musicale de Londres (Deuxième article).

---

1) Cf. *l'Europe littéraire*, 1832 (voir plus haut, p. 624).

2) Cf. *Mémoires*, chap. XLII et XLIII. *L'Italie pittoresque* parut en un volume illustré, en 1837 et (2e édition) en 1845.

11 août, Service funèbre de Choron.
24 août, Concerts.
31 août, Opéra-Comique. Première représentation de *le Fils du Prince*, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Feltre.
14 septembre, Académie royale de musique. *Guillaume Tell*, *Robert le Diable.*
21 septembre, Académie royale de musique. Première représentation de *la Tempête*, ballet en deux actes de M. Coraly, musique de M. Schneitzhoeffer, décors de M. Ciceri, Feuchères et plusieurs autres.
28 septembre, *Les charmes de Portici*, rondo brillant. — *Notre-Dame de Paris*, rêverie musicale, pour piano, dédiée à Victor Hugo, par Jules Benedict. — *Le Chalet.*
9 octobre, Boieldieu.
16 novembre, *A Elle*, lettres, pour le piano, par Chrétien Urhan.
27 novembre, Théâtre-Nautique. *La dernière Heure d'un condamné* [pantomime de Henri, jouée par Mme Smithson-Berlioz]. — Concerts.
5 décembre, Théâtre-Italien. *Ernani*, musique de M. Galussi. — Opéra-Comique. — *La Sentinelle perdue*, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Rifaut.
14 décembre, Théâtre-Italien [Débuts de Mlle Brambilla]. — Opéra-Comique [Début de Mlle Annette Lebrun.] — Théâtre Ventadour [Choristes allemands.]
23 décembre, Opéra. *Guillaume Tell.* — Opéra-Comique. Reprise de *Zémire et Azor.* — Concert.

1835.

5 janvier Concerts [Ernst. — Liszt. — Mlle Francilla Pixis en Allemagne].
11 janvier, Revue musicale [Paisiello].
18 janvier, Académie royale de musique [Bals]. — Théâtre-Italien. — Opéra-Comique [première représentation de *Robin des Bois*, arrangement du *Freyschütz*].
25 janvier, Concerts [Conservatoire, Hippolyte Monpou].
1er février, Théâtre-Italien. *I Puritani* [première représentation le 24 janvier].
8 février, Académie royale de musique. — Opéra-Comique. — Concerts [2e concert du Conservatoire. — Matinée de MM. Tilmant, Baillot et Hiller].
17 février, Revue musicale [Conservatoire. — Baillot].
1er mars, Académie royale de musique. — Première représentation de *la Juive*, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halévy, décors de MM. Diéterle, Despléchin, Sechan et Léon Feuchères.
17 mars, Concert des Elèves de Choron, à l'Hôtel-de-Ville.
29 mars, Théâtre-Italien: *Marino Faliero*, musique de M. Donizetti. — Théâtre de l'Opéra-Comique: *Le Cheval de bronze*; musique de M. Auber, paroles de M. Scribe.
5 avril, Concerts [au Théâtre-Italien; Liszt; à l'Hôtel-de-Ville: annonce de son concert du 9].
29 avril, Concerts [Liszt. — Concert historique de M. Fétis aux Italiens. — Concerts du Conservatoire].
13 mai, Opéra-Comique. Débuts de Mlle Camoin, de M. Riquier. [Reprise du *Diable à quatre*].
17 mai, [Gymnase musical. Arrivée de Meyer-Beer à Paris].

29 mai, [Gymnase musical: réouverture. — Extrait de *l'Italie pittoresque*, sur les Conservatoires de Naples].
7 juin, [Début de Serda dans *Robert le Diable*].
14 juin, [Un quadrille de *Don Juan*]. Gymnase musical.
20 juin, Théâtre de l'Opéra-Comique. — 1re représentation du *Portefaix*, opéra-comique en 5 actes, musique de M. Gomis, paroles de M. Scribe.
29 juin, *Fidelio* à Covent Garden. — Gymnase musical.
12 juillet, Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Micheline*. — *Alda*. — Concerts Musard. — Cantiques de l'abbé Le Guillou.
19 juillet, Académie royale de musique. — Fêtes musicales de Toulouse.
24 juillet, L'Opéra Italien à Marseille.
9 août, Opéra-Comique. Première représentation des *Deux Reines*, opéra-comique en un acte, musique de M. H. Monpou, paroles de MM. F. Soulié et Arnoud.
16-17 août, Académie royale de musique. 1re représentation de *l'Ile des pirates*, ballet en quatre actes, de M. Henry; musique de MM. Carlini et Casimir Gide; décorations de MM. Despléchin, Séchan, Feuchères, Philastre et Cambon.
31 août, M. Duponchel, les chœurs de l'Opéra.
6 septembre, Opéra-Comique. Reprise de *Zampa*.
21 septembre [Répétition de *la Saint-Barthélmy* (*les Hugenots*), de Meyerbeer]. — Publications nouvelles. — Cours de Contrepoint et de Fugue, par M. Cherubini.
30 septembre, Bellini.
5 octobre, [Fantaisie].
12 octobre, [Gymnase musical].
19 octobre, Opéra-Comique: 1re représentation de *Cosimo*, opéra-bouffon en deux actes, de MM. de Saint-Hilaire et Paul Dupont, musique de M. E. Prévost.
5 novembre, Œuvres posthumes de Victor Lefébure.
3 décembre, Académie royale de musique. Mlle Flécheux, Mme Baptiste Quiney. — Opéra-Comique, *la Grande Duchesse*; Mme Damoreau. — Théâtre Italien. — Concert de MM. Allard et Chevillau.
22 décembre 1835, Opéra-Comique. Première représentation de *l'Eclair*, opéra-comique en trois actes, de MM. Planard et Saint-Georges, musique de M. Halévy. — Théâtre-Italien: *Norma*. — Académie royale de musique: *Le Siège de Corinthe*. [Annonce de *la Saint-Barthélmy*, de Meyerbeer] [1]).

1) *Le Rénovateur* cessa de paraître le 31 décembre 1835, et fusionna avec *la Quotidienne*, dont d'Ortigue, l'ami de Berlioz, était critique musical.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. **Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**